
Face au chaos : grammaires de l'ornement

In the face of chaos: grammars of ornament

Im Angesicht des Chaos : Grammatik des Ornamentes

Di fronte al caos : grammatiche dell'ornamento

Frente al caos: gramáticas del ornamento

Rémi Labrusse

**Édition électronique**

URL : <http://perspective.revues.org/1222>

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 97-121

ISSN : 1777-7852

Ce document vous est offert par
Bibliothèque publique d'information

**Référence électronique**

Rémi Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 21 janvier 2017. URL : <http://perspective.revues.org/1222>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Face au chaos : grammaires de l'ornement

Rémi Labrusse

Un siècle illisible

Qui dit grammaire dit lutte contre l'illisible. C'est à cette angoisse d'un fatal brouillage du sens dans les processus de genèse des formes propres au XIX^e siècle occidental qu'ont voulu s'opposer, par l'emploi métaphorique et passionné, souvent repris mais jamais vraiment maîtrisé, du terme de « grammaire », un certain nombre de théoriciens majeurs de l'ornement à partir des années 1850, puis tout au long de la seconde moitié du siècle (FIELD, 1850 ; JONES, [1856] 2001 ; JACOBSTHAL, [1874] 1880 ; BOURGOIN, 1880 ; CUTLER, 1880 ; CERNESON, 1881 ; BLANC, 1882 ; GUICHARD, 1882 ; HAVARD, 1884 ; GOODYEAR, 1891 ; RIEGL, [1897-1899, 1966] 1978). D'évidence, ils répondaient ainsi à une inquiétude profonde et répandue quant à la capacité de la technique à devenir culture et donc de l'Occident industriel à se constituer en une proposition globale de rapport au monde, à la fois cohérente en soi et légitime au regard de l'histoire universelle. Sous les célébrations contemporaines du progrès court le spectre de la décadence ; à une apparente énergie, structurellement productrice de représentations nouvelles, s'oppose comme souterrainement la menace obstinée de l'entropie, du repli, du désordre, du chaos des significations brisées. Ces sociétés ivres de lumières, tout se passe à leurs propres yeux comme si, incompréhensiblement, elles ne parvenaient pas à conjurer l'horreur d'une opacité montante, d'une opacité à soi qui, dans l'épreuve obstinée et paradoxale de la ténèbre, fait pressentir l'effondrement sous la puissance, le néant et l'absurde sous l'autorité péremptoire de la raison et jette, souvent aux frontières de la panique, une ombre mélancolique sur toute affirmation de soi. Plus s'accumulent les signes de la puissance sur tous les plans – politique, économique, technico-industriel, scientifique –, plus s'aiguise la frayeur qu'ils ne conduisent qu'au vide ; que le progrès se révèle une vaine course à l'abîme ; que rien d'autre que la noire fatalité de l'*hybris* ne travaille sous les dehors d'une efficacité productive qui prétend se parer des vertus de la logique.

Que cette expérience d'inversion des valeurs soit vite devenue un cliché (aujourd'hui plus vivace que jamais) n'est qu'un symptôme supplémentaire de l'ampleur de son emprise – explicite ou non – sur les consciences. Mais certaines configurations de la culture contemporaine en ont permis mieux que d'autres la formulation consciente, animée par le désir de recomposer la haine de soi entropique en autocritique créatrice, de retourner la panique de la régression en élan de réforme. L'ornement, tout particulièrement, fut un de ces lieux névralgiques d'explicitation, tant par l'intensité de la catastrophe qui semblait l'affecter que

Rémi Labrusse est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université de Picardie. Il travaille notamment sur l'élaboration et l'usage, en Europe, des notions d'Orient et de primitivité, au XIX^e et au XX^e siècle, en peinture et dans le domaine des arts décoratifs. Il a dirigé la publication du catalogue de l'exposition *Purs décor ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle* (Paris, 2007).

par la vigueur des espoirs de rénovation que ce sentiment même a suscités. Là, en toute logique, l'accumulation matérielle d'objets aurait dû se sublimer au contact de la forme, de sorte que production concrète et création mentale fussent identiques l'une à l'autre, suivant un processus unitaire d'engendrement de la culture qu'on aurait donc pu, à bon droit, nommer *matérielle*. Là, comme à la Renaissance, l'artiste et l'homme de science auraient dû se fondre l'un dans l'autre ou au moins converger vers le même horizon, partager les mêmes représentations. À la révolution des conditions de la production et de la diffusion d'objets aurait dû correspondre un rebondissement inédit des significations véhiculées par ces objets mêmes, de manière à conférer au monde visible cette transparente splendeur que promettait, sur un plan conceptuel, le discours progressiste¹. Situé au croisement de l'art et de l'industrie, l'ornement aurait dû être en mesure d'accomplir cette indispensable conversion : donner, par l'organisation lumineuse de l'environnement humain, un visage à la fois visible et intelligible à ce monde nouveau dont l'Occident s'affairait à étendre le règne sur la surface du globe.

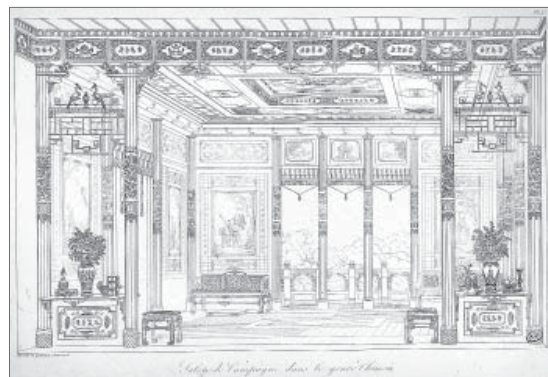
Or voici que le contraire était arrivé : à la place de la transparence esthétique projetant les lumières du progrès dans les cadres du quotidien, on assistait à une prolifération inintelligible de langages formels ; loin d'imposer une mise en ordre logique à l'accumulation matérielle des choses, les ornements renchérisaient sur cet empilement en l'accompagnant d'un déluge désordonné de motifs à la dérive, désancrés, empilés, rendus illisibles par leur superposition cacophonique ; plutôt que de se tourner franchement vers les conditions techniques et sociales de la production dans le présent, le décor semblait les fuir dans une théâtralisation brouillonne de références au passé, incompatibles entre elles autant qu'inadaptées à l'époque. Tel est rapidement apparu l'éclectisme que Claude-Aimé Chenavard a notamment incarné, en France, entre 1830, quand il fut nommé directeur de la manufacture de Sèvres, et sa mort en 1838, avec un point culminant lors de l'Exposition des produits de l'industrie française de 1834, où il triompha, puis avec le rassemblement en un seul volume des planches de son *Album de l'ornemaniste, recueil composé de fragmens d'ornemens dans tous les genres et dans tous les styles* (CHENAVARD, 1836 ; fig. 1-2)².

Au-delà de la prolifération des fragments de langages historiques s'entrechoquant dans une sorte de palimpseste brouillon, épaisseur où surnageaient des lambeaux de signes incompatibles, c'est le principe même de la référence au passé, l'historicisme en tant que condition de possibilité théorique de l'éclatement éclectique, qui fut identifié comme un vecteur d'opacification de la culture visuelle ornementale³. L'ornemaniste historiciste, adaptant un texte passé à un contexte présent, rendait automatiquement l'un et l'autre illisibles. Du grand récit qu'on aurait voulu voir ressurgir ne subsistait que l'écorce vide ; le désir d'enracinement que manifestaient ces appels compulsifs au trésor des formes du passé se

1. Claude-Aimé Chenavard, « Soupière exécutée chez M. F..., orfèvre à Paris », dans CHENAVARD, 1836, pl. 34.



2. Claude-Aimé Chenavard, « Salon de campagne dans le genre chinois », dans CHENAVARD, 1836, pl. 6.



transformait en évidence pathétique du déracinement, dévoilant l'inévitable précarité des formes dans le temps, promises à la décadence par la défection du sens dans des corpus inutilement exacts, cadavres délaissés par la vie et dont l'anatomie, pour un temps, perdurait en vaine forme de la matière – n'annonçant que sa propre décomposition. Face à cela, la surenchère éclectique ne signalait rien d'autre que la volonté d'occulter, par la fuite en avant, une expérience globale et terrifiante du relativisme historique, rendu plus éclatant encore par la perfection vide de la copie érudite. L'éclectisme, avec la menace de l'informe qui y point, aurait été la destinée fatale de tout historicisme, remède – pire que le mal – à une expérience tragique de la temporalité⁴.

La fascination malheureuse pour un passé faisant cortège à un présent révolutionné, l'adoption échevelée et mélancolique de la *répétition* stylistique pour accompagner l'*invention* technique et le bouleversement des modes de vie, en bref ce retournement spectaculaire qui faisait de l'ornement une structure d'occultation plutôt que d'avènement, le lieu du désordre opaque et de la fuite plutôt que de la clarté, tout cela pouvait s'expliquer de deux manières : ou bien s'y révélait, en creux, le caractère fallacieux du progrès technique, vraie décadence sous les dehors de la marche en avant, ou bien s'y manifestait un échec spécifiquement esthétique, l'art ne parvenant pas à se situer au même degré d'incandescence créatrice que la science et l'industrie et se réfugiant du coup dans une vaine copie des temps où il était roi. Dans la première hypothèse, l'illisibilité des formes ornementales mettait paradoxalement en évidence la catastrophe moderne : à sa manière, la cacophonie esthétique était limpide, explicitant ce que la fausse clarté de la raison industrielle s'employait à masquer ; c'est ce qu'ont développé bien des discours anti-modernes, dénonçant la vanité d'une idéologie du progrès qui montrait sa face macabre dans ce cortège d'ornements passés qu'elle empilait pour se célébrer⁵. Dans la seconde hypothèse, au contraire, c'est l'incapacité de l'art à suivre la marche du progrès qui était en cause, et non cette dernière en tant que telle ; dès lors, le discours correspondant n'était pas anti-moderne mais réformiste ; il réclamait une mise à l'unisson plutôt qu'un rejet du présent⁶.

À vrai dire, cette distinction logique entre pessimisme historique global et réformisme esthétique se brouillait dans la réalité, empêchant, dans le domaine des théories ornementales, l'idée d'anti-modernisme de se constituer en catégorie cohérente. Presque toujours – et non sans confusion –, le goût du passé s'associait à une éthique du présent, l'admiration historiciste à l'invention moderniste et l'obsession mélancolique de la décadence à l'élan déterminé de la renaissance. Entre les deux pôles, la plupart des esprits balançaient et l'incertitude planait pour savoir s'il fallait agir davantage sur les structures fondamentales de l'Occident, selon un mode réactionnaire, ou sur les méthodes d'invention de la forme décorative, selon un mode progressiste. Cette hésitation même donnait à la réflexion théorique sur l'ornement une extrême gravité : loin de n'avoir pour enjeu que l'agrément du regard, elle se donnait pour horizon ultime un verdict sur la légitimité et le sens de la civilisation moderne. Si la réforme du style ornemental devait échouer, s'il fallait renoncer à voir l'avènement d'un style propre au XIX^e siècle (pensée qui a pris des formes de panique, au fur et à mesure que le siècle avançait⁷), ce serait donc que la culture occidentale toute entière était viciée, et la société industrielle allait devoir être condamnée par son incapacité même à conférer *sa* forme au présent⁸. À l'inverse, une réforme efficace de l'art dit industriel aurait eu une validité simultanément esthétique et éthique : elle contenait en elle la promesse d'une société rédimée, où ce que l'homme moderne vivait sur le mode du clivage se fût trouvé réunifié – l'art et la science, la forme et la

matière, l'invention individuelle et la création collective. L'harmonie stylistique retrouvée aurait été la figure d'une élucidation du rapport des individus au monde et aux autres ; l'effort esthétique pour l'avènement d'une forme neuve de beauté se serait identifié à une entreprise générale de lisibilisation du sens de la modernité.

Le salut par la grammaire

L'idée de grammaire des formes ornementales a puissamment contribué à porter ce rêve. Penser le monde en termes grammaticaux, c'est chercher à affirmer la prééminence de la structure sur le discours, de la lisibilité sur la lecture, de la construction catégorielle sur la narration anecdotique. Générative, la grammaire rend possible des énoncés inconnus et ne se préoccupe pas de répéter ce qui a déjà été dit. L'avenir du sens est ce qui l'anime. Sa tâche : ancrer cet avenir dans un ordre logique. Sur un plan théorique, la « grammaire » ornementale s'est donc opposée à l'historicisme non seulement comme le futur au passé, mais aussi comme l'ordre au chaos, comme la transparence à l'opacité, comme les arborescences d'un système aux méandres d'un récit. Elle se voulait une anti-histoire autant qu'un anti-théâtre : ni récit à redire ni scène à rejouer, la forme ornementale du présent devait procéder de l'application de principes rationnels anhistoriques à une situation historique donnée ; la genèse de l'ornement, autrement dit, aurait correspondu à la rencontre et à l'articulation entre la contingence concrète du sens dans l'histoire et sa pérennité dans un règne des formes, idéalement logique.

L'historicisme commence par la lecture : par le décryptage savant d'un message passé qui débouche sur son application au présent ; on écrit ou plutôt on *réécrit* ce qu'on a d'abord appris à déchiffrer – ce qui va de pair, si l'on en croit le grammairien des formes, avec une irrémédiable montée de l'illisible dans l'acte de la transposition du passé au présent. À quoi s'oppose donc l'exigence d'apprendre à écrire avant d'apprendre à lire ; de maîtriser une morphologie, des processus de formation, avant d'aborder les récits qui en ont émané au cours de l'histoire ; de ne pas occulter mais de secondariser les hasards de cette histoire, au regard de l'observation plus ou moins rigoureuse et inventive à la fois de règles fondatrices immuables ; de refuser que la variabilité des langues ornementales dans le temps et dans l'espace conduise à la contemplation mélancolique ou à la panique d'inéluctables décadences, plutôt qu'à la considération analytique de principes de transformation interne.

Dans cette optique, la seule vraie décadence eût été la croyance même dans l'idée de décadence, c'est-à-dire dans l'idée que la logique profonde des formes était fatalement soumise aux aléas de l'histoire, que rien en elle n'échappait au relativisme. Contre cette historicité totale, l'approche grammaticale entend mettre en évidence la validité transculturelle de structures motrices, peu nombreuses, dont l'agencement serait à l'origine d'une infinité de propositions ornementales possibles, adaptées pour former un système décoratif en accord avec les besoins d'une culture donnée. L'historicisme ornemental faisait du déclin un destin, sur un modèle biologique ; la grammaire ornementale, en substituant un modèle linguistique à ce modèle biologique, une logique interne à une histoire externe des formes, entend rendre aux sociétés leur responsabilité intellectuelle et morale sur leur devenir esthétique.

Sur ces convictions, à partir des années 1850, le rapprochement entre grammaire et ornement se répand, dans le sillage majeur d'Owen Jones et de sa *Grammar of Ornament* de 1856, traduite en français en 1865 (JONES, [1856] 2001). Si le terme de grammaire coexiste avec le terme concurrent mais souvent synonyme, dans les faits, de « recueil », il s'oppose radicalement à lui sur un plan théorique. Le recueil – terme qui a régné à peu près sans

partage au XVIII^e siècle et pendant la première moitié du XIX^e siècle – s'affilie à une vision résolument historiciste, quelle qu'en soit la référence : néoclassique chez Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine en 1801 (PERCIER, FONTAINE, [1801], 1997)⁹ ; éclectique chez Chenavard une vingtaine d'années plus tard (CHENAVARD, 1836). Il procède d'un savoir documentaire, d'une activité de collecte et de *recueil*, et accumule les exemples à partir du corpus ainsi rassemblé ; sa tâche est d'emmagasiner, de conserver et de transmettre, en portant au présent le trésor des formes du passé. Considérant les motifs et leurs compositions comme autant de systèmes préconstitués, il ne se soucie pas des conditions internes de leur genèse. À ce regard documentaire externe, la grammaire répond par une approche analytique et génétique. Parler de grammaire ornementale plutôt que de recueil, c'est imaginer le théoricien de l'ornement non pas comme un philologue mais comme un linguiste, moins préoccupé par le sens global d'un *répertoire* (assimilable à une littérature) que par les règles de fonctionnement d'une *combinatoire* (assimilable à une langue). Face au principe additif du recueil, accumulant les textes pour les offrir à la reproduction, la grammaire promeut une construction multiplicative, où désinences et radicaux s'associent dans des structures syntaxiques pour produire de nouvelles énonciations ; à la transmission révérencieuse du passé, elle oppose un effort d'engendrement réflexif du futur ; au savoir archivistique de ce qui fut, la compréhension dynamique de ce qui pourra être. Qui dit recueil dit démarche rétrospective, investigation du passé, invitation à la reproduction où le résultat sera égal à la somme des parties ; qui dit grammaire dit regard prospectif, fondé sur une trouée hors du passé, pour la production d'un tout qui vaudrait plus que la somme de ses éléments constitutifs.

Ce qui n'est pas à dire qu'aussitôt l'idée de grammaire ornementale formulée, la notion de recueil se soit effacée ou qu'elle ait été systématiquement contredite¹⁰ ; bien souvent, des « recueils » ont adopté une tournure « grammaticale » dans la seconde moitié du siècle et, plus souvent encore, les deux visées se sont concrètement associées, de façon aussi contradictoire qu'indémêlable, dans des grammaires qui se présentaient comme autant de répertoires de motifs venus du passé ou d'ailleurs. Et ce d'autant plus que, face à ce qu'on estimait être les errances de l'ornement occidental contemporain, on a volontiers fait appel à la leçon de périodes anciennes ou de contrées éloignées pour illustrer la juste mise en œuvre d'une morphologie ornementale : les « rationalismes » gothique ou islamique, tout particulièrement, ont joué ce rôle. Mais il n'empêche qu'à partir du moment où Jones a donné pour titre à un « recueil » d'ornements le mot de « grammaire », une nouvelle position de l'esprit s'est trouvée formulée : d'où le fait qu'en général, dans la seconde moitié du siècle, les grammaires à connotations « historicistes » comme les recueils à orientation « grammaticale » se soient démarqués, à peu près tous, des répertoires ornementaux d'avant 1856. Intellectuellement, les textes y prennent une ampleur inédite ; un énoncé purement théorique (parfois sous la forme d'une liste de principes¹¹) y précède en général les développements historiques. Et visuellement, les reproductions d'intérieurs décorés (fig. 2-3) ou d'objets spécifiques, incitant le décorateur à reproduire plus ou moins à la lettre un modèle complet, tendent à disparaître au profit de la présentation de typologies de motifs décontextualisés, qui nécessitent d'être remis en contexte, à chaque fois

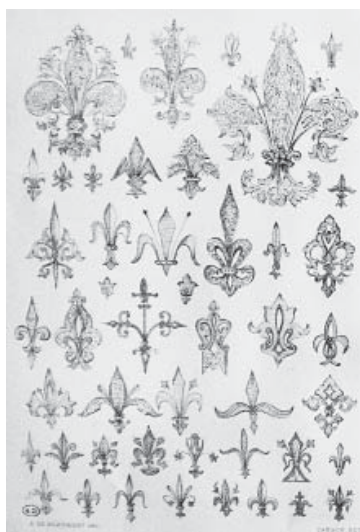


3. Charles Percier, Pierre Fontaine, « Chambre à coucher exécutée à Paris pour M^r. G. », dans *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement...*, Paris, 1812, pl. 36.

4. Auguste Racinet, « Art primitif. Tissus, sculptures et peinture », planche et schéma explicatif, dans RACINET, 1870, pl. 1.



5. Eugène Collinot, Adalbert de Beaumont, « Fleurs de lys de toutes les époques et de tous les pays, pouvant servir pour broderies, décors de tenture, bijoux, etc. », dans Eugène Collinot, Adalbert de Beaumont, *Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient. Ornaments vénitiens, russes, hindous, etc. Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*, Paris, 1883, pl. 40.

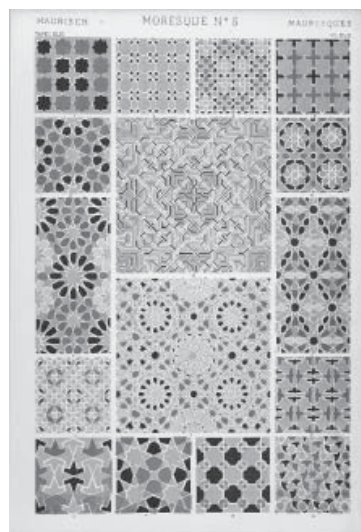


6. Owen Jones, « Moresque n° 5 », dans JONES, 1856, pl. XLIII.

différemment selon les commandes. L'esthétique du fragment, autrement dit, à la fois s'aiguise et se métamorphose en profondeur : le support matériel du motif ornemental est à peu près gommé (on ne perçoit pas – ou peu – s'il s'agit de textiles, de céramiques, de peintures, etc. ; fig. 4) ; ces motifs ainsi « désincarnés » (FRANK, 2001) sont agencés entre eux de façon à constituer sur la planche une composition spécifique, sans rapport avec la suggestion pittoresque d'une époque ou d'un lieu. Au total, tant dans les images que dans les textes, la théorisation va de pair avec le formalisme : un processus de réduction aux principes conduit à passer de la fable-image, composition narrative mettant les ornements en situation dans un décor, à un vocabulaire de motifs-mots, juxtaposition de types ornementaux décontextualisés (fig. 5-6) et, finalement, à un réseau de formes pensées dans leur analogie avec des radicaux et des désinences, c'est-à-dire agencées en déclinaisons et en conjugaisons. De l'accomplissement ultime de cette évolution, l'incarnation probablement la plus radicale en Europe demeure l'œuvre de Jules Bourgoïn, notamment sa *Théorie de l'ornement* (BOURGOÏN, 1873a), sa *Grammaire élémentaire de l'ornement* (fondée sur un « alphabet graphique », avec ses « conjugaisons », « figures, partitions, motifs et dispositions »¹² ; BOURGOÏN, 1880 ; fig. 7) et sa *Graphique*

(BOURGOÏN, 1905)¹³. *A contrario*, un auteur comme Auguste Racinet, en dépit de l'ambition partiellement théorique de son *Ornement polychrome* (RACINET, 1870 ; RACINET, 1883), éprouve la nécessité de défendre la notion de recueil pour son côté pratique, par opposition à l'approche plus strictement théorique des grammaires qu'il appelle « traités » – offrant ainsi un clair symptôme de la prise de conscience d'un clivage entre ces deux approches de la forme ornementale¹⁴. Dans le même esprit, la fin du siècle a vu surgir des tentatives de réconcilier

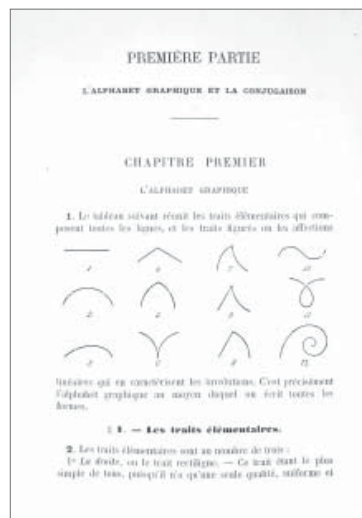
approche historique et approche grammaticale. C'est ce que fait William Henry Goodyear dans sa *Grammar of the Lotus* de 1891, sous-titrée *A New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship*, où, tout en rendant hommage à la « magnifique » grammaire de Jones (GOODYEAR, 1891, p. 3), il s'emploie à en corriger les erreurs historiques (pour défendre, de son côté, une thèse



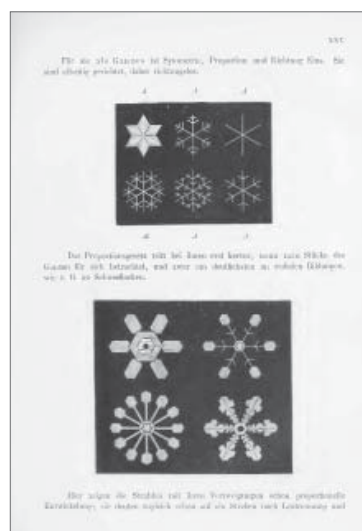
« historique » fort fantaisiste¹⁵). C'est ce que fait aussi, avec plus d'ambition et de rigueur, Alois Riegl dans ses cours de 1897-1899, publiés sous le titre *Historische Grammatik der bildenden Künste* (RIEGL, [1897-1899, 1966] 1978), une expression dont il assume le caractère d'oxymore afin de signifier sa volonté de conférer à l'enquête historique la même systématisme qu'aux travaux de la linguistique. Encore prend-il soin de préciser que l'emploi du terme de grammaire, dans ce cadre des arts visuels, ne peut être que « métaphorique » (RIEGL, [1897-1899, 1966] 1978, p. xxvii), déconstruisant ainsi la dimension utopique d'un parallèle dont il avait observé le déploiement dans l'œuvre de Gottfried Semper autant que dans les nombreux recueils d'ornements à la source desquels il était allé puiser, quelques années auparavant, pour rédiger et illustrer ses *Stilfragen* de 1893 (RIEGL, [1893] 1992).

Formes linguistiques, formes artistiques

Rien de fortuit dans l'emploi du terme de grammaire ni dans le paradigme linguistique qu'il impliquait, à l'époque de la fondation de la linguistique comme science, aussi éloignée des études littéraires que les théories de l'ornement rêvaient de s'éloigner de l'érudition historiciste. Pour un des pionniers de la « science du langage », Max Müller, le linguiste était au littéraire polyglotte ce que le botaniste était au jardinier (MÜLLER [1861], 1864, p. 15-16 ; SCHWAB, 1950, p. 193)¹⁶ ; c'est le même écart que s'efforçait d'instituer le théoricien de l'ornement par rapport au décorateur éclectique : plutôt que de maîtriser un vaste éventail de vocabulaires constitués, il s'agissait, par l'analyse croisée de leurs éléments, d'en comprendre les règles communes de formation et d'en théoriser l'application. Cette scientificité consistait en une remontée aux principes, ce que les Allemands (qui ont, les premiers, distingué la linguistique de la philologie) nommaient l'*Ursprache*, la langue originelle ; des spéculations parallèles sur les *Urformen* y firent écho, en particulier dans les *Prolégomènes* de la grande œuvre théorique de Semper en 1860, *Le Style* (fig. 8), et surtout dans la magistrale introduction au premier volume, consacré à l'art textile¹⁷. À sa suite, nombreux furent ceux qui, comme les architectes Johann Eduard Jacobsthal à Berlin ou J. Matthias à Liegnitz, ont développé, à des fins pédagogiques, les notions analogues de « grammaire » (JACOBSTHAL [1874], 1880) ou de « *Formensprache* », de langue des formes (MATTHIAS, 1875). En France, en dépit de la très bonne connaissance des données de la science allemande du langage, à travers Eugène Burnouf, Jules Mohl, Michel Bréal, Ernest Renan et quelques autres, et en dépit également de la traduction française de la *Grammaire de l'ornement* de Jones (publiée en 1865), il a fallu attendre les années 1880 pour que ce même paradigme linguistique



7. Jules Bourgoïn, « L'Alphabet graphique », dans BOURGOIN, 1880, p. 21.



8. Gottfried Semper, cristaux de neige, dans SEMPER, 1860, I, p. xxv.

9. Auguste Racinet, « Art indo-persan. Formules décoratives », dans *L'Ornement polychrome. Deuxième série. Cent vingt planches en couleur, or et argent. Art ancien et asiatique, Moyen-Âge, Renaissance, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Recueil historique et pratique avec des notices explicatives*, Paris, 1885-1888, pl. 21.



10. Jules Bourgoïn, « Plafonds, détails divers », dans BOURGOÏN, 1873b, pl. 67.



se déploie sérieusement parmi les décorateurs, que la passion nationale pour l'idée de bon goût inclinait souvent à privilégier l'empirisme sur la science, l'intuition sur le raisonnement.

Le parallèle entre science du langage et science de l'art s'appuyait également sur une autre convergence fondamentale : le paradigme oriental. De même que la révélation des langues indiennes, à la fin du XVIII^e siècle, avait été à la source des spéculations philosophiques et linguistiques sur une langue originelle identifiée à l'indo-européen, de même la révélation des produits de l'industrie décorative indienne (principalement de l'Inde musulmane du Nord, dans la tradition moghole) à l'Exposition universelle de Londres en 1851, a joué un rôle décisif pour encourager la mise en œuvre de théories réformatrices de l'ornement en Occident. L'écho de cette révélation a résonné pendant des décennies (fig. 9)¹⁸ et a souvent contribué à relier l'horizon de la réforme à l'idée plus générale de Renaissance « orientale »¹⁹. À partir de là, l'Islam fait figure de référence structurante chez la plupart des auteurs de grammaires de l'ornement et d'ouvrages analogues, Jones (avec l'art nasride de Grenade ; fig. 6) et Bourgoïn (avec l'art mamelouk du Caire ; fig. 10) en tête. Plus encore, dans cette même quête d'une lumière originelle venue d'Orient, on peut penser que la notion de grammaire ornementale était une manière, dans le domaine des formes, de racheter ce qui apparaissait irréparable dans le domaine des langues. Jamais, linguistiquement, on n'aurait pu sérieusement rêver faire renaître une langue originelle universelle, des strates inaccessibles du passé où elle était enfouie : les langues vivantes, « imparfaites en cela que plusieurs » (MALLARMÉ, [1886-1896] 2003, p. 208), en étaient réduites à une quête archéologique et donc toujours fragmentaire de leur origine idéale quelque part dans un immémorial Orient. Le vocabulaire de l'ornement islamique, au contraire, semblait, par son lien avec la géométrie, capable d'échapper à l'histoire et d'inviter à appliquer *au présent*

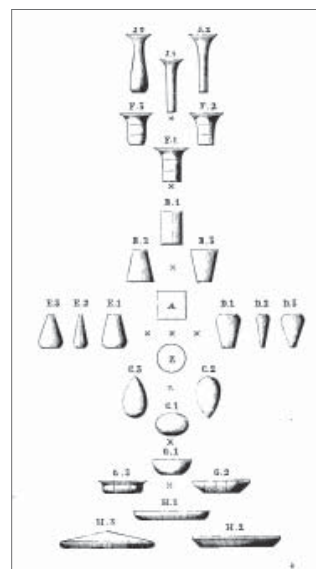
la langue universelle des formes, comme tendaient à le prouver les productions de l'Inde contemporaine ou d'autres contrées « orientales », en dépit des menaces « industrielles » qui pesaient sur elles²⁰. À supposer qu'on soit parvenu à endiguer la montée du chaos technique et stylistique venu de l'Occident moderne, la grammaire des *Urformen* aurait été à la grammaire de l'*Ursprache* ce que la réalité du présent est à un fantôme du passé : la première aurait accompli ce qui, dans la seconde, demeurerait à l'état spectral.

Mais encore aurait-il fallu, pour cela, que les rapprochements entre les deux ordres fussent véritablement fondés. Or, au bout du compte, les divergences conceptuelles primaient sur les convergences apparentes. D'abord, l'Orient des théories de l'ornement était par prédilection musulman, tandis que l'Orient des langues était essentiellement hindou (Franz Bopp, fondateur de la « grammaire comparée », était professeur de sanskrit). Corrélativement, ce qui, au XIX^e siècle, a fait de la science des langues un instrument majeur de durcissement de la bipolarité hiérarchique entre Aryens et Sémites (OLENDER, 1989 ; MARCHAND, 2009, p. 123-130), au détriment de ces derniers, a au contraire donné à la pratique ornementale « sémitique », telle qu'on la découvrait chez les Arabes, un prestige de nature à alimenter le séculaire complexe d'infériorité occidentale à leur égard, en ce qui concernait les arts appliqués – même si, pour corriger ou occulter ce sentiment désagréable, d'innombrables efforts racio-historiques ont visé à réaryaniser le modèle décoratif oriental, en le plaçant sous le signe de l'Iran et en faisant des Persans « aryens » les précepteurs du monde musulman²¹. Dans le domaine linguistique, l'hésitation séculaire entre une langue adamique asyntaxique et surmétaphorique ou, au contraire, parfaitement structurée mais sans images s'est résolue avec la découverte fascinée du sanskrit, combinant la perfection syntaxique et la puissance métaphorique, incarnée dans la mythologie hindoue. Le domaine sémitique a alors été relégué aux marges de la pensée des origines des langues : la « simplicité » de l'hébreu est apparue comme une pauvreté primitive mais non originelle, une simple inaptitude aux représentations complexes et aux abstractions conceptuelles. Loin de cette bipolarité, la simplicité des formes ornementales de base, en terres d'Islam notamment, a été de plus en plus fréquemment perçue, au Royaume-Uni, en France et en Allemagne, comme une incarnation magistrale de rigueur et d'efficacité dans l'usage de l'ornement (KROLL, 1987, p. 36-46), témoignage supérieur d'une logique abstraite capable, à partir de quelques figures géométriques, de faire surgir à l'infini des compositions défiant la compréhension par leur complexité, au premier regard, mais révélant, à l'étude, la puissance productive d'un ordre géométrique des formes (que la représentation mimétique gréco-latine ne faisait, elle, que brouiller). Grossièrement, le paradigme oriental, dans la science des langues au XIX^e siècle, s'est constitué par rejet de l'axe sémitique (hébraïque) et par avènement de l'axe indo-européen. Le même paradigme oriental, dans les théories de l'ornement, a consacré au contraire la légitimité centrale de l'axe sémitique (arabe) ; les inévitables marques de racialisme aryanophile, bien réelles et même fréquentes, y sont demeurées peu structurantes, plutôt subies qu'assumées épistémologiquement.

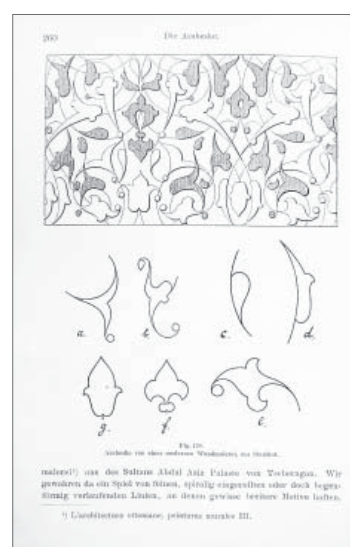
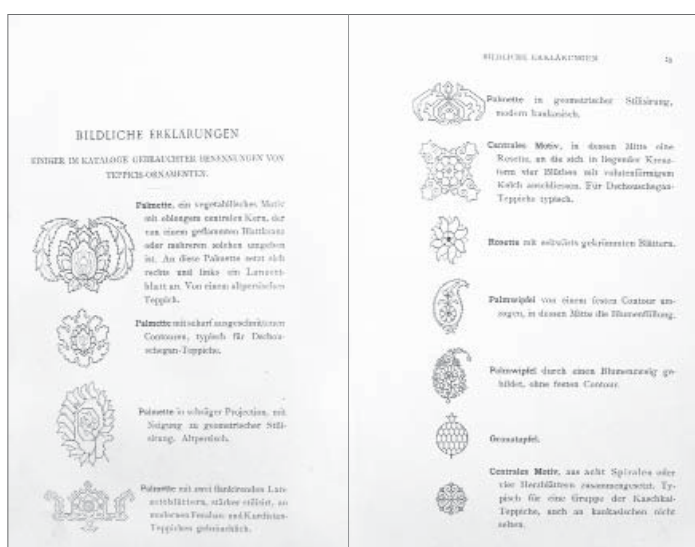
Au-delà de ces différentes lectures de la leçon « orientale », et plus fondamentalement, c'est la compréhension de la nature même d'un mouvement de remontée aux origines qui, entre théories linguistiques et théories ornementales, tend à diverger. Selon qu'on insiste sur la nature générative de l'origine (l'originel comme point de départ d'un processus) ou sur sa nature de réserve identitaire (les origines comme trésor inaugural de l'être), la réflexion sera plutôt d'ordre logique et génératif, tournée vers les conditions d'engendrement d'une forme à venir, ou plutôt d'ordre chronologique et essentialiste,

ournée vers l'exploration d'un passé qui recèlerait déjà en lui tout l'avenir. La réflexion générative a prioritairement suscité des analyses sur la *dynamique* de processus combinatoires, permettant d'aller du simple au complexe ; la réflexion essentialiste a plutôt conduit à ouvrir des spéculations théorico-historiques sur l'*état* de premiers temps plus ou moins mythiques, temps de fondations et de représentations alliant la richesse et la transparence, lesquelles n'auraient fait que décliner par la suite. Entre les deux approches, les hésitations, les ambiguïtés sont évidemment incessantes : Bopp, par exemple, critique la spéculation romantique sur la langue adamique et préfère insister sur les structures comparées des langues existantes – ce qu'il nomme la « *vergleichende Grammatik* », la grammaire comparée (BOPP, [1833-1849, 1857-1861] 1866-1874)²² –, mais il maintient tout de même l'idée essentialiste d'une *Ursprache*, reflet de la culture d'un peuple originel, d'un *Urvolk*, même s'il le déclare inaccessible aux recherches historiques. Max Müller, surtout, définit la « science du langage » comme une science naturelle « complètement indépendante de l'histoire » (MÜLLER, [1861] 1864, p. 75) et détache particulièrement la grammaire, « qui est l'âme même du langage » de tout lien avec la race (MÜLLER, [1861] 1864, p. 77)²³, mais il n'en spéculé pas moins sur un âge d'or des origines où la langue, précisément, n'était que forme, pure grammaire, dégagée de toute velléité métaphorique et donc de toute mythologie. Du côté des théories de la forme, Semper, quant à lui, justifie son plaidoyer en faveur d'un rapprochement toujours plus étroit entre l'étude des « formes linguistiques » et celle des « formes artistiques », par le fait qu'on peut, dans les deux cas, mettre en évidence un trésor formel des origines, prodigieusement riche et complexe, dont la simplicité des formes prétendument « primitives » ne serait que le résultat en fait tardif, secondaire et même décadent²⁴. Néanmoins, il se consacre à l'élaboration d'une « science du style » qui, à l'opposé de toute recreation essentialiste du monde idéal des origines, s'affirme résolument générative, orientée vers la compréhension des « principes de formation » de la forme (*Gestaltungsprinzipien* ; « Prolégomènes », dans SEMPER, [1860] 2007, p. 291 ; fig. 8). On trouve la même orientation, quoique moins théorisée, chez Jones, qui relie la mise au jour de « lois générales », inspirées de la nature et non de l'histoire, à l'espoir de produire de « nouvelles formes de beauté » (JONES, [1856] 2001, p. 228), mais qui, parallèlement, célèbre la splendeur primordiale des ornements des « tribus sauvages »²⁵ et déduit de l'étude des vestiges de l'art égyptien l'existence d'un état immémorial de perfection originelle – « période qui est trop éloignée de nos temps pour que nous puissions découvrir les vestiges de son origine »²⁶. En dépit de ces ambiguïtés, l'idée de forme *originelle*, dans les grammaires ornementales, s'est plutôt insérée dans une démarche générative d'ordre logique et non-essentialiste, alors que l'idée de langue *des origines*, dans les spéculations linguistiques, a plus volontiers adopté un point de vue essentialiste. La notion d'*Urform* n'a pas reçu de déterminations raciales ou temporelles aussi systématiques que celle d'*Ursprache* ; son caractère transculturel a été relié à une sortie hors de l'histoire et de ses catégories, au profit d'un modèle combinatoire associé aux lois de la nature²⁷ ou à une géométrie purement conceptuelle²⁸. En un sens, l'approche grammaticale de l'ornement annonce ainsi (non sans hésitation) le rejet radical de l'histoire par la linguistique structurale saussurienne – lequel proclamait « la nullité de toute recherche sur l'origine de la langue »²⁹ en lui opposant la stricte étude de ses « transformations »³⁰ – plutôt qu'elle ne reflète les systématisations linguistico-raciales des orientalistes (de Jacob Grimm à Bopp, d'Eugène Burnouf à Renan) sur l'essence indo-européenne d'un « œuf des langues » (SCHWAB, 1950, p. 181)³¹ contenant le germe de toute culture.

Le parallèle saussurien ne saurait cependant être poussé très loin : pas plus qu'elle ne s'affiliait en profondeur aux considérations raciales de la grammaire comparée, la notion de grammaire ornementale ne pouvait en effet s'appuyer sérieusement sur des analogies sémiotiques entre ornement et signe linguistique. Le rapprochement était certes tentant, fondé sur l'usage d'un nombre réduit de constituants de base pour former une infinité de combinaisons significantes ; mais le terme auquel on comparait les structures ornementales n'en demeurait pas moins remarquablement instable. Le plus fréquent était l'*alphabet*, les formes géométriques étant considérées comme des lettres appelées à former des mots (fig. 7 et 1)³² ; mais on pouvait aussi recourir à la notion de *vocabulaire*, corpus de mots appelés à former des phrases (fig. 12)³³ ; à celle de *morphologie* (la « *Formenlehre* » des Allemands), réseau de désinences permettant de conjuguer ou de décliner des radicaux (fig. 13) ; ou, plus simplement et vaguement encore, à celle de *langue*, via la notion allemande de « *Formensprache* » (MATTHIAS, 1875). Ces flottements sont révélateurs de l'impossibilité théorique de construire linguistiquement la notion de signe plastique. La relation entre signifiant et signifié dans le signe linguistique, telle que théorisée par Saussure autour de 1910, est fondée sur l'arbitraire et donc sur un pacte collectif accepté par les locuteurs, pacte aux termes duquel le signe s'identifie entièrement à l'opération de mise en relation entre un concept et une image acoustique (SAUSSURE, 1916, p. 100-102). Rien de tel dans la relation décorative : celle-ci, au contraire, varie selon les situations de perception subjective ; qui plus est, elle est à strates multiples, ne serait-ce que par la double exigence de plaisir esthétique et d'adaptation de la forme à la fonction – dichotomie que Semper a cherché à surmonter en faisant de la décoration (*Schmuckform*) le « *symbole* » de la fonctionnalité (*Zweckform* ; KROLL, 1987, p. 50). Au bout du compte, il demeure que des formes ne sont ornementales que pour autant qu'elles échappent au statut de signes. Leur mode opératoire ne peut entretenir que de vagues analogies avec celui de la langue.



11. Jules-Claude Ziegler, « Classification et nomenclature. Formes générales, primitives, mixtes [...] », dans ZIEGLER, 1850, p. 41.



12. Alois Riegl, « Explications visuelles de quelques-uns des termes employés pour désigner les ornements de tapis », dans Alois Riegl, *Katalog der Ausstellung orientalischer Teppiche im K. K. österreichischen Handels-Museum 1891*, Vienne, 1891, p. 28-29.

13. RIEGL, 1893, fig. 138, d'après *L'Architecture ottomane*, Constantinople, 1873, « Peintures murales », vol. II, pl. 3.

Riegl en était bien conscient lorsqu'il précisait que s'il parlait d'une « grammaire historique de la langue de l'art », c'était « dans le sens uniquement métaphorique du terme bien sûr » (RIEGL, [1897-1899, 1966] 1978, p. XXVII)³⁴.

Pourquoi donc tant de prédilection pour cette métaphore si évidemment faible ? Les raisons en sont moins liées à la stricte définition de la grammaire qu'à ses connotations : penser le monde en termes grammaticaux, c'est valoriser une approche *logique* des apparences, encadrée, en amont, par une conception *métaphysique* de l'être en tant que structure rationnelle et, en aval, par une volonté *pragmatique* d'agir sur le monde en produisant des énoncés. L'ensemble ainsi articulé vient nourrir la rêverie d'une union idéale, néohumaniste, de l'art avec la science, avec la philosophie et avec la politique, se donnant pour horizon ultime d'accorder sphère conceptuelle et sphère de la vie, esprit rationnel et corps subjectif.

Logique, métaphysique, pragmatique

La grammaire propose un modèle analytique de remontée du complexe au simple qui, on l'a vu, a enthousiasmé les théoriciens de l'ornement à l'ère du progrès scientifique. De là leur goût prononcé pour l'énoncé liminaire de principes généraux qui, chez Jones comme chez Bourgoïn ou chez Blanc, reflètent l'aspiration à faire de l'analyse des formes artistiques une science « moderne » – Blanc la nomme « esthétique » – appelée à régir l'enseignement des arts et à mettre ces derniers au rythme de la course du progrès³⁵. Il ne s'agissait pas pour autant d'inféoder la création artistique à la techno-science, mais plutôt de restaurer une union entre art et science qui avait constitué un des piliers de l'humanisme de la Renaissance et que le XIX^e siècle aurait rompue. Une forme de critique de la modernité du XIX^e siècle pouvait donc aller de pair avec l'appel à une nouvelle Renaissance : le règne de la technique aurait été délétère dans la mesure où la quantité y primait sur la qualité, l'objet sur la forme, la production sur la création, de sorte que cette apparente modernité était une vraie figure du déclin ; mais si l'art, révélant sa scientificité intrinsèque, retrouvait prise sur le réel contemporain, ce déclin pourrait se convertir en nouvel élan.

Mieux même qu'un retour à l'esprit de la Renaissance, il s'agissait de son extension : ce que la première avait fait pour l'artiste des beaux-arts, notamment à travers l'emploi de la perspective *more geometrico*, le temps présent était invité à le faire désormais pour l'artisan décorateur, lequel, par la mise en évidence des soubassements logiques de sa pratique, se trouverait détenteur d'un savoir abstrait antérieur à toute réalisation concrète et conformerait donc son travail à une intellectualité primordiale, faisant de lui un penseur autant qu'un praticien. L'émotion propre à la découverte d'une lisibilité scientifique du monde, et donc de la possibilité de sa mise en forme rigoureusement ordonnée, se transposerait des beaux-arts aux arts mineurs. Bien des élans d'enthousiasme des théoriciens de l'ornement au XIX^e siècle rappellent ainsi de manière frappante ceux des artistes humanistes du *Quattrocento* : la mise au jour d'une structure cristalline – des formes chez les premiers, de l'espace chez les seconds – et, en général, d'un lien magistral entre l'ordre du visible et l'ordre de l'intelligible suscite à chaque fois un sentiment bouleversant de clarification globale de la position de l'homme dans le monde³⁶.

Si le modèle de la grammaire a exercé tant d'attraits, c'est donc aussi pour des raisons liées à la prégnance de principes esthétiques venus de la Renaissance, comme l'alliance entre art et science ou l'alliance entre image et discours. En reliant ornement et structure linguistique, on préservait non seulement la scientificité de la forme mais aussi sa discursivité,

tout en s'affranchissant de l'axiome de l'*ut pictura poesis*, lequel instaurait une hiérarchie en subordonnant la représentation visuelle à la représentation discursive, l'image à la littérature. Au croisement de l'art, de la science et du langage, l'idée de grammaire ornementale permettait enfin de préserver la distinction classique entre arts dits majeurs et arts dits mineurs, tout en reformulant radicalement cette dichotomie sous l'égide de l'architecture : système constructif, la grammaire invitait à aborder tous les arts en fonction des règles élémentaires de l'architecture³⁷. Mais cette architecture de la forme n'impliquait pas de subordination comparable à celle que la peinture pouvait imposer aux arts décoratifs lorsqu'ils recouraient à des représentations figuratives. Il ne s'agissait pas de *reproduire* de l'architecture dans des ornements ; plutôt de *réfléchir* à l'architecturalité de toute forme, vertu manifestée aussi bien par un monument que par le plus infime motif ornemental, de façon à ce que s'efface l'opposition entre structure et décor, entre forme constructive (*Bauform* ou *Werkform*) et forme décorative (*Zierform*), au seul profit de la première (KROLL, 1987, p. 22).

En remplaçant le modèle littéraire de la poésie par le modèle structural de la grammaire, en remplaçant un paradigme pictural et sculptural par un paradigme architectural, les grammaires de l'ornement suivaient donc la tradition classique mais elles la subvertissaient aussi de l'intérieur : les liens de subordination y devenaient des liens d'égalité ; les ordres distincts – l'image, le discours et la science, les arts majeurs et les arts mineurs – y fusionnaient en une vision unitive de l'ornement, à la fois scientifique (parce que géométrique), sémiotique (parce que grammatical) et constructif (parce qu'architectural) ; à la fois mineur et majeur (parce qu'originaire). Ainsi se trouvait en quelque sorte retournée sur elle-même la théorie de la mimesis. Ce retournement trouve sa plus claire formulation dans la comparaison (à connotations kantienne) entre ornement et musique³⁸. À l'*ut pictura poesis* classique a tendu en effet à se substituer un *ut decor musica*, analogie qui, par son fondement dans une science mathématique des intervalles, conférait au décorateur l'intellectualité que la Renaissance réservait à l'artiste des beaux-arts. Prenant acte de la parenté entre la gamme musicale et les formes géométriques, d'une part, et entre la composition musicale et la composition ornementale, d'autre part, l'analogie musicale redoublait l'analogie grammaticale pour mettre l'accent sur la logique interne des processus d'élaboration de la forme, indépendamment de toute imitation. Dans les deux cas, le complexe procédé de la répétition combinatoire du simple (l'alphabet, la gamme) ; la conjugaison du fini révèle sa puissance générative infinie³⁹.

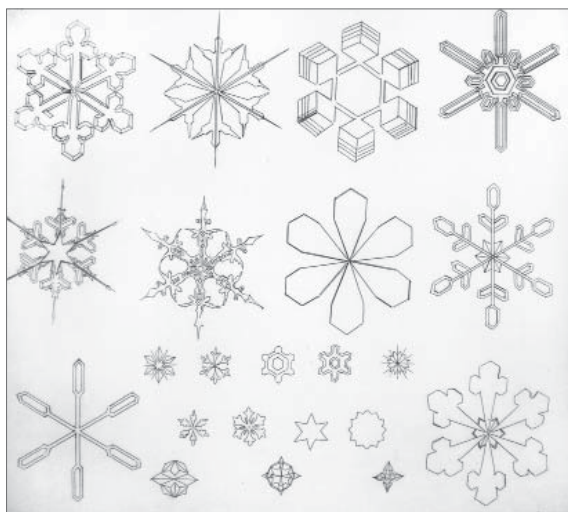
En somme, par toutes ces voies, en dépit de l'hétérogénéité des statuts sémiotiques du motif ornemental, du signe linguistique et de la note musicale, ce qui était avant tout et presque obsessionnellement remis en cause, c'était le dogme de l'imitation. La forme ornementale, par le recours à une scientificité de type grammatical, proclamait son refus de l'iconicité ; elle célébrait l'avènement de son autonomie par rapport à l'image. La distinction entre un signifiant et un signifié, entre une représentation et une chose représentée, entre un ici de l'image et un ailleurs de son référent, pourvoyeur de rêves, devait disparaître au profit d'un ordonnancement logique et harmonique de l'espace réel. À cette condition seulement, l'auteur d'ornements se voyait capable de gagner sa légitimité intellectuelle de savant et d'inventeur autonome, et non de simple artisan reproducteur. D'où la guerre menée avec plus ou moins de véhémence, mais sans exception, par tous les « grammairiens » de l'ornement contre la reproduction, celle des formes artistiques du passé comme celle des formes de la nature : de Charles Blanc demandant – non sans un certain flou – qu'on utilise la notion d'expression plutôt que celle d'imitation⁴⁰, à Richard Redgrave proclamant que « l'imitation est toujours fausse et déplacée lorsqu'elle empêche l'esprit de s'appuyer sur

une idée générale » et qu'en art elle est « d'un très faible mérite »⁴¹, tous ont senti que leur ambition d'atteindre, par l'ornement, aux racines les plus profondes du rapport de l'individu à son environnement impliquait de se défaire des liens de la mimesis⁴². Des deux versants de la doctrine de la mimesis – l'imitation et l'idéalisation –, seul le second était assumé, et cette autonomisation de la visée idéelle donnait à cette dernière un statut entièrement neuf : celui de se mettre à l'unisson d'un ordre cosmologique universel.

Autrement dit, la science de l'ornement se présentait comme inséparable d'une ontologie ; loin de ne déboucher que sur des jeux gratuits de combinaisons sans rimes ni raisons, elle était, par nature, philosophique, au sens où « toute grammaire », selon Johann Gottfried Herder, « n'est qu'une réflexion philosophique sur la langue », montrant la capacité à « abstraire » un ordre conceptuel global à partir d'une expression sensible originaire proliférante, agrammaticale (HERDER, [1772] 1992, p. 101 ; OLENDER, 1989, p. 54). Traditionnellement, l'ornement appartient au royaume de l'accessoire, voire du superflu, sur le plan de l'objet ; du jeu, voire du caprice, sur le plan de l'intention. L'ambition grammairienne était mue par le désir d'inverser cette conception en intégrant la création et la composition ornementales dans une visée des essences. Dans un esprit qui, là encore, empruntait à l'humanisme de la Renaissance, l'ornementation apparaissait non seulement comme une science, non seulement comme un langage, mais aussi comme une vision du monde, un principe de visibilisation de l'ordre fondamental de l'être. Le monde s'y manifestait dans son intelligibilité logique. D'où l'extrême importance accordée à l'étude de la nature par opposition à son *imitation*, dans un exercice d'élucidation qui, à l'inverse de la copie, donnait à l'ornemaniste le statut non seulement d'un savant mais aussi d'un philosophe. Cette étude lui révélait, notamment, la continuité de ses propres créations avec la structure des êtres naturels et le conduisait ainsi à conférer une dimension spéculative réfléchie à des intuitions ancestrales. Soudain, il lui apparaissait que, dans ces formes apparemment débridées et irréfléchies – caprices et arabesques –, s'opérait une remontée vers l'harmonie mathématique de l'être, vers la « musique des sphères » platonicienne, à partir des aspects contingents du monde extérieur. Loin d'être les fruits de l'arbitraire, ces lignes n'étaient belles que parce qu'elles étaient *vraies*⁴³, retrouvant les principes de construction sous-jacents à tout être naturel, des cristaux de glace (fig. 8 et 14) aux formes les plus subtiles des végétaux (fig. 15) ou des organismes microscopiques. Elles relevaient, en d'autres termes, non pas de la fantaisie ou du hasard, mais d'un *naturalisme ontologique*

– par opposition à un naturalisme des apparences –, une visée ontologique qu'exprime magistralement la théorie sem-périenne de l'architecture comme « art cosmique par excellence », en lien avec le culte inconditionnel voué par son auteur à la vision du monde et à l'architecture de la Grèce classique⁴⁴. L'ornement est alors relié à une sorte de géométrie nouménale où les formes procèdent directement d'un niveau invisible de l'être et, mieux que tout autre art, rendent manifeste le fait que l'essence du visible se situe dans l'invisible. Un peu plus tard, chez Bourgoïn, cette orientation de pensée a été poussée

14. Adalbert de Beaumont, « Formes diverses des cristallisations de la neige dessinées pendant mon voyage en Laponie et au cap Nord », dans *Recueil de dessins pour l'art et l'industrie*, gravés par Adalbert de Beaumont, Paris, 1859, pl. 105.



à son point extrême, jusqu'à récuser tout parallèle entre les formes ornementales et le monde extérieur, fût-ce avec les structures les plus profondes du monde naturel. Pour lui, l'ornemaniste évolue dans un « monde des figures » qui ne doit rien au dehors, pas même aux formes parfaitement construites des cristaux ou des micro-organismes, mais qui se situe au croisement mystérieux de l'intuition subjective – étreinte créatrice de la vie dans l'individu – et d'une géométrie absolument étrangère au monde – chant de l'être en son règne invisible, « splendeur et beauté » qui, plutôt que de conditionner toute incarnation extérieure, appartiennent à un ordre radicalement autre et justifient l'admiration spécifiquement métaphysique qu'on leur voue par leur capacité mystérieuse à rendre visible l'invisibilité foncière de la vie subjective⁴⁵.

En laissant de côté cette pensée très singulière, on peut remarquer de manière adjacente que l'éloge fréquent de l'ornement islamique par les grammairiens des formes s'est intégré à cette sorte d'appropriation transgressive de l'esprit de la Renaissance qu'impliquait l'adoption d'une conception néo-platonicienne de la forme. En volant à l'artiste humaniste l'idée de l'intellectualité de son art, l'ornemaniste philosophe entendait le dépasser et parfaire ainsi – ou corriger – ce qui était demeuré incomplet – ou faussé – dans la doctrine de la mimesis. C'est pourquoi il a volontiers – quoique pas systématiquement – changé de paradigme et substitué à l'Antiquité classique le modèle « oriental ». Là semblait éclater, notamment dans l'arabesque, le paradoxe d'une extrême liberté enracinée dans une extrême rigueur et d'un aniconisme qui n'en manifestait pas moins, en la continuant plus qu'en la reflétant, la vraie splendeur de l'être⁴⁶. Dans leur ensemble, les mondes islamiques auraient témoigné d'un rapport de *compréhension* créatrice avec l'Antiquité classique tandis que l'Occident moderne, depuis le XV^e siècle, avait établi avec cette dernière un rapport d'*identification* mimétique. Dès lors, ce qu'il s'agissait de copier, ce n'était pas tel ou tel style « oriental », mais la leçon de liberté qui s'y manifestait par rapport à des modèles ; il fallait y puiser (plutôt qu'y copier) le refus de la copie. L'intérêt de leur étude résidait avant tout dans cette leçon d'anti-éclectisme, comme le soulignait déjà Jones en 1852 : « Nous aurions dû faire comme les Arabes [...] qui n'ont pas continué à copier et à reproduire des modèles qui leur étaient pourtant au départ fort utiles ; mais qui, en leur appliquant leurs propres sentiments particuliers, se sont progressivement écartés du modèle original, à tel point qu'à la fin, une fois passées les étapes intermédiaires, on est incapable de déceler la moindre analogie entre les deux »⁴⁷. Cet argument central permettait précisément de vanter les mérites d'une étude des arts de l'Islam tout en dénonçant les méfaits de l'historicisme et de la copie : de même que les « Arabes » avaient compris le rinceau gréco-romain non pour l'imiter mais pour inventer « l'arabesque », de même, pour un



15. Christopher Dresser, « Feuilles et fleurs d'après nature », dans JONES, 1856, pl. XCVIII.

Européen moderne, comprendre les imbrications géométriques des arabesques n'impliquait ni de les reproduire à l'identique ni de ressusciter par leur biais un type de culture médiévale et « mauresque », mais conduisait plutôt à pénétrer des lois générales d'harmonie et de dynamisme, dans les formes, qui devaient pouvoir se métamorphoser à l'infini et s'adapter notamment aux besoins de la société industrielle contemporaine. Ce que l'Islam avait fait avec l'Antiquité, l'Occident du XIX^e siècle devait pouvoir le faire à son tour avec l'Islam. En remontant au-delà de l'importation stylistique directe, on allait être en mesure d'aboutir à la mise au jour d'une « grammaire de l'ornement » que les décorateurs et les architectes étaient instamment encouragés à appliquer aux conditions modernes de leur propre culture.

Si, en amont de la science, la grammaire ornementale s'est définie comme philosophie, elle s'est aussi résolue, en aval, dans une pragmatique. L'une et l'autre procédaient de la scientificité grammaticale, mais elles la débordaient jusqu'à la contredire. De même que la grammaire ne prend vie que par son incarnation concrète dans des prises de parole – énoncés discursifs qui font miroiter à l'infini ses règles –, de même les variations ornementales, une fois maîtresses de leurs principes constitutifs, étaient appelées à mettre ces derniers en situation expressive, de manière intuitive, et en obéissant *in fine* aux injonctions de l'émotion créatrice. La subjectivité devait s'approprier l'abstraction spéculative ; l'investissement du *corps* vivant de l'artiste dans la réalisation décorative devait subvertir, c'est-à-dire animer le *corpus* des motifs et de leurs règles d'articulation. Ainsi, l'horizon scientifique aurait-il été dépassé par une éthique de l'affectivité subjective ; le positivisme de départ soulevé par un anti-positivisme ultime, dans une tension que Bourgoin a poussée à l'extrême en élaborant le concept de « géométrie esthétique »⁴⁸, issue des « données de l'intuition immédiate »⁴⁹, par opposition aux « préoccupations malsaines de la géométrie scolastique et de l'industrie mécanique », et en affirmant sa « profonde répulsion pour les sciences exactes »⁵⁰ au moment même où il se lançait dans une entreprise (à bien des égards vertigineuse) de formalisation logique de la langue de l'ornement (fig. 7 et 16)⁵¹.



16. Jules Bourgoin, « Les Figures élémentaires », dans BOURGOIN, 1905, pl. 60.

Cette pragmatique affective – obsessionnellement magnifiée par Bourgoin mais suggérée par bien d'autres théoriciens contemporains de l'ornement⁵² – explique que l'objectif pédagogique ait été central dans le recours à la métaphore grammaticale, qu'il ait même souvent été le principal argument explicitement avancé pour justifier l'emploi de cette métaphore ; mais que, simultanément, l'idée de manuel, aux antipodes d'une pédagogie de l'intuition, soit souvent apparue comme un repoussoir⁵³. Sans doute, certaines grammaires ornementales ou, plus généralement, certaines grammaires des arts du dessin ont pris pour modèle les grammaires scolaires et se sont donné pour but d'enseigner, par exemple, l'usage du bon goût à la française, c'est-à-dire l'*art* d'une « grammaire particulière » et non la *science* d'une « grammaire générale », pour reprendre une distinction de Charles-Pierre Girault-Duvivier dans sa célèbre *Grammaire des grammaires* de 1811,

rééditée tout au long du siècle⁵⁴. C'est le cas, entre autres, de la *Grammaire de l'ameublement* d'Henry Havard, dont l'étude, écrit-il, « nous permettra de ne point commettre de trop lourdes fautes » (HAVARD, 1884, p. 214 ; FROISSART PEZONE, 2009, p. 59-60), ou de la *Grammaire élémentaire des arts du dessin* de Léopold Camille Cernesson, publiée en 1881 en vue d'aider les instituteurs à « former des élèves aptes à rendre d'utiles services aux arts et à l'industrie » (CERNESSON, 1881, p. 1). Mais il n'empêche que, dans la plupart des cas, les grammaires ornementales ont tenu à se détacher de cet objectif scolaire et se sont davantage rapprochées de la « grammaire comparée » de Bopp ou de la « science du langage » de Max Müller que de la « grammaire des grammaires » de Girault-Duvivier.

Enseignant la compréhension analytique des formes mais aussi leur incarnation, elles se différenciaient d'un manuel d'apprentissage pratique dans la mesure où elles ne montraient pas comment faire (avec pour horizon la répétition), mais quelles étaient les conditions de possibilité théoriques d'une réalisation (avec pour horizon l'invention) ; elles ne débouchaient pas sur une pratique mais sur une pragmatique, sur une pensée pure de la *praxis*. Au bout du compte, leur but était d'apprendre à produire logiquement de l'inconnu et, par conséquent, au stade de l'action proprement dite, de rendre le décorateur grammairien à la pleine responsabilité intellectuelle de sa liberté créatrice, à l'opposé de l'apprenti⁵⁵. À quoi menait cette liberté, c'est-à-dire cette éthique individuelle et collective de la création ? À une politique et à une morale, en dernière analyse, de rénovation des rapports interpersonnels. Le fait que la philosophie du langage ait très souvent été articulée à une pensée de la société n'est sans doute pas étranger, de manière plus ou moins consciente, à la prédilection pour la notion de grammaire en matière d'ornements : ainsi soulignait-on la gravité et la généralité des enjeux méta-esthétiques dans les appels à la réforme ornementale. Offertes à tous en partage, les applications de grammaires de l'ornement devaient orienter vers une société où la hiérarchie des valeurs aurait laissé place à l'articulation des fonctions, sur un fond de lisibilité générale du monde commun ; où l'imposition de systèmes de représentation préétablis aurait reflué et où aurait prospéré la création incessante de relations entre les individus (tous également responsables de la tonalité conférée à ces relations). En court-circuitant les réflexes traditionnels de lecture des images au profit de la compréhension de leur structure, en demandant qu'on passe, dans l'ornement, d'une sémantique figurative à une pragmatique décorative, en adoptant une stratégie résolument aniconique et anti-mimétique, le but – l'utopie – était de restituer au monde réel une intelligibilité vivante, à la fois scientifique et affective, à la fois spéculative et concrète ; de donner à comprendre et à vivre, simultanément, l'identité ontologique, esthétique et politique du vrai, du beau et du juste. Cette visée unitive n'était pas pour autant totalisante : il ne s'agissait pas de déchiffrer on ne sait quelle ultime énigme mais de rendre possibles les infinies combinaisons du sens, dans la sphère elle-même infinie des activités humaines. Telle était la tâche assignée à l'ornement, une fois prise en charge sa prétendue grammaticalité, dans un moment de crise aiguë de la conscience occidentale où l'audace autant que l'errance de la pensée furent à la mesure des apories auxquelles celle-ci se heurtait.

Notes

Je remercie Odile Nouvel-Kammerer et Pierre Encrevé pour leurs suggestions au cours de la préparation de ce texte.

1. « C'est en elle [la civilisation occidentale] que réside incontestablement aujourd'hui la puissance du genre humain. Elle est visiblement aujourd'hui investie de l'empire et dépositaire de l'avenir. Elle l'emporte moins encore par la force militaire qui lui a fourni les moyens apparents de soumettre le reste du monde ou de lui inspirer une crainte salutaire que par les sciences et les lettres, par les arts utiles et les beaux-arts. Elle l'emporte surtout par la grandeur de ses sentiments, l'étendue et la noblesse de ses sympathies [...] Non, ce siècle-ci n'est pas voué servilement au culte de la matière. On accuse la civilisation de l'Europe d'être tombée dans le bourbier du matérialisme, et de s'y enfoncer chaque jour davantage. C'est d'une injustice extrême. [...] C'est pour la justice et la liberté que l'Europe s'agite, que le monde est en travail » (CHEVALIER, 1851, p. 14 et 35-36).

2. Sur Chenavard, voir le réquisitoire de Léon de Laborde en 1856 : « Cet artiste [Chenavard] avait l'instinct du frelon qui sait trouver dans chaque fleur le suc qu'elle contient et qui ignore le secret de l'abeille pour en faire son miel. Fureteur infatigable, il avait feuilleté les livres, calqué les gravures, copié les manuscrits, dessiné les monuments, et de tout cela il n'avait pas su se former une originalité propre, un style individuel. [...] Chenavard avait séduit quelques hommes de lettres qui faisaient alors les réputations, et il était devenu l'artiste populaire, le prophète et l'homme-dieu d'une religion qu'on croyait nouvelle : l'art appliqué à l'industrie. Tout ce désordre ressemblait fort à une orgie » (LABORDE, 1856a, p. 208). Sur l'Exposition de 1834, voir le commentaire contemporain de l'ingénieur saint-simonien Stéphane Flachat : « Où sont les genres, où sont les écoles, où sont les maîtres ? En sommes-nous au grec, au romain, au gothique ? Reprenons-nous le style de la Renaissance ou celui de Louis XIV, ou celui de Louis XV, ou celui de l'Empire ? Avons-nous le nôtre ? [...] L'art en ce moment s'éparpille, l'industrie le soumet à ses besoins en attendant qu'elle reconnaisse ses lois. [...] Dans ce large cercle de nouveaux consommateurs, si rapidement tracé par un si soudain et si profond ébranlement, les limites de l'utile, du *confortable*

ne sont pas atteintes ; le beau n'est pas encore un besoin. De là cette universelle hésitation, cette fatigante incertitude de formes, cette anarchie dans les arts du dessin. [...] L'industrie a commencé à s'allier avec la science ; son alliance avec l'art viendra. Travaillons à en rapprocher le moment » (FLACHAT, 1834, p. 34-35). Victor Champier, rédacteur en chef de la *Revue des arts décoratifs*, évoquait encore, à la fin du siècle, ce moment charnière : « C'était le chaos dans la recherche d'un renouveau qu'on avait peine à dégager et qui n'apparaissait qu'à l'état de vague lueur. Tous les styles d'autrefois parurent [en 1834] se réveiller en même temps et s'échapper du sépulcre, plus ou moins défigurés, pour saluer d'une sarabande ironiquement macabre la société bourgeoise à son aurore. Au milieu de la cacophonie tumultueuse de la production industrielle de cette date, où était le guide qu'auraient pu suivre les décorateurs ? » (cité dans SANDOZ, GUIFFREY, 1912, p. xix).

3. « L'art antique, l'art oriental, celui de la Renaissance, sont copiés et recopiés sans cesse et constituent un fond élégant, capricieux, ferme, où se perdent les défauts des essais plus ou moins indépendants et nouveaux. Mais ne serons-nous donc que l'âge des copistes ? » (LIESVILLE, 1879, p. 431). « Nous nous consolons avec des copies jusqu'à la fin des siècles ! » (RACINET, 1883, p. 199). Et à propos de l'art français en particulier : « De créateurs que nous étions, nous sommes devenus d'ingénieux copistes » (HAVARD, 1884, p. 2).

4. « Contemplez en effet nos habitations, fouillez nos intérieurs, partout vous trouverez le plus curieux mélange d'idées de toutes provenances, d'ornements de tous styles, d'inspirations de tous les temps, image d'une société brusquement jetée en dehors de sa voie. [...] Chacun de nos nouveaux boulevards fait penser à cette fameuse rue des Nations qui fut, il vous en souvient, une des plus grandes attractions de la dernière Exposition universelle. Si maintenant, du dehors nous pénétrons au dedans, le plus souvent la salle à manger contredit le salon, et l'on franchit deux siècles, en passant d'une pièce dans une autre. En présence d'un pareil amalgame, on est bien forcé de convenir que ces incohérences, ce mélange hétéroclite inconnu avant nous, est la conséquence logique, la résultante fatale des idées contradictoires qui, de

notre temps, se choquent d'un cerveau à l'autre et parfois dans le même cerveau. [...] Tout semble beau pourvu qu'il soit vieux. L'hôtel des ventes est devenu le temple du goût, et le commissaire-priseur son arbitre » (HAVARD, 1884, p. 2-3).

5. « Le XIX^e siècle, avec ses fougues et ses emportements, détruit tout, par la conviction profonde qu'il fera mieux que ses devanciers » (BEAUMONT, 1861, p. 926). « Que l'on se représente combien le monde moderne va s'effaçant tous les jours, avec quelle hâte il s'empare des productions de l'humanité tout entière, pour se les approprier, les dénaturer et finalement les anéantir en les noyant dans ces produits incertains et médiocres dont il inonde les marchés de la terre. Que l'on remonte, d'autre part, tout ce passé déjà si loin de nous, où s'épanouissent tant de civilisations si grandes et si magnifiques, où tant d'hommes obscurs ont produit, dans la sincérité de leur vie, ces œuvres simples, franches et naïves, qui nous font encore le peu que nous sommes » (BOURGOIN, 1873a, p. 83). Voir également, du même, la dernière phrase de sa *Grammaire élémentaire de l'ornement* : « On doit regretter, à bien des égards, que la manière ancienne et naïve ait si complètement disparu ou soit tant démodée » (BOURGOIN, 1880, p. 204).

6. C'est tout le sens, par exemple, du plaidoyer théorique de Gottfried Semper en faveur d'une approche linguistique des formes artistiques, susceptible de donner des « éclaircissements remarquables » en un temps de crise et de confusion (voir ci-dessous, n. 17). Voir également Léon de Laborde en France : « La grande voie des innovations s'ouvre devant vous, large, facile et déjà aplanie par les bons esprits. [...] Hier, c'était la vapeur et les chemins de fer ; aujourd'hui c'est l'électricité ; demain ce sera la locomotion aérienne ; et ainsi chaque jour voit s'élever une idée en face d'une masse d'objections. L'idée perce les nuages et les brouillards ; elle resplendit sur l'humanité entière ; et les myopes de dire aux incrédules : il faut avouer qu'il fait jour. Il en sera de même de la vulgarisation de l'art. [...] C'est avec l'art que nous détruirons le matérialisme, cette autre barbarie des peuples et la plaie de leur vieillesse » (LABORDE, 1856b, p. 39 et 59). Voir enfin l'appel « à la création de nouvelles formes de beauté » dans le dernier chapitre de la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones, suivant une conception,

il est vrai, cyclique plus que progressiste des évolutions artistiques : « On n'aurait besoin que de quelques pionniers pour donner la première impulsion ; la voie une fois indiquée, d'autres la suivraient, améliorant et perfectionnant l'idée première jusqu'à ce que, entièrement développée, elle atteigne à nouveau un point culminant de l'art, pour tomber ensuite en décadence » (JONES [1856], 2001, p. 228).

7. « Die Kunst des 19. Jahrhundert, die moderne Kunst, ist ja charakterisirt durch das rastlose und unermüdliche Streben und Trachten nach einer höheren Blüthe, durch das Suchen nach einem Auswege aus dem unmittelbar Vorangegangenen, durch das leidenschaftliche Verlangen nach einer besonderen, eigenartigen Stilweise. [...] Einen Erfolg, einen vollen, unzweifelhaften Erfolg auf der ganzen Linie des Kunstlebens, haben die modernen Renaissancebestrebungen bisher nicht aufzuweisen, oder mit anderen Worten : das 19. Jahrhundert hat es bisher noch zu keinem eigenen Kunststil gebracht » (RIEGL, 1895, p. 343).

8. « If it be true, as Field says [FIELD, 1850], 'that whatever refines the taste, improves the morals, enhances the powers, and promotes the happiness of the people', the converse is true also. That which corrupts their taste, debases their morals, destroys their power, and promotes their misery » (JONES, 1852, p. 272).

9. Voir également NORMAND, 1803, et les analyses d'Odile Nouvel-Kammerer et d'Anne Dion-Tenenbaum dans *L'Aigle et le papillon*, 2008, p. 26-39 et 62-69 respectivement.

10. Prenant peut-être appui sur les ouvrages de Semper et de Jones, Eugène Viollet-le-Duc critique néanmoins explicitement la notion de recueil, à la fin de sa préface pour le premier grand livre de Bourgoïn sur les « arts arabes » : « Les arts du dessin ont leur philosophie ; il faut savoir y trouver autre chose que la forme apparente, il faut en analyser les principes créateurs ; c'est le seul moyen de créer à son tour. C'est ce que l'on comprend déjà en Allemagne et en Angleterre, où on ne croit pas nécessaire d'interdire aux artistes de raisonner. Espérons que nous comprendrons aussi un jour l'utilité des méthodes analytiques dans l'étude des arts. L'ouvrage de M. Bourgoïn est, dans cette nouvelle voie, un grand pas de

fait. Il peut être aussi utile à nos artisans qu'aux artistes. C'est, contrairement à la plupart des ouvrages sur les arts de notre temps, *non pas un recueil, mais un livre qui a un commencement et une conclusion qui prouvent quelque chose* » (« Préface », dans BOURGOIN, 1873b, p. iii ; italiques de l'auteur).

11. C'est le cas en particulier avec les trente-sept « principes généraux de l'arrangement des formes et des couleurs dans l'architecture et dans les arts décoratifs » qui ouvrent la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones (JONES [1856], 2001, p. 9-11). Charles Blanc, qui évoque ses discussions avec Jones à Londres (BLANC, 1882, p. 68-69), énonce quant à lui, dans son introduction sur les « lois générales de l'ornement », cinq principes (« la répétition, l'alternance, la symétrie, la progression, la confusion ») comme « sources premières auxquelles on peut ramener tous les ornements [...] » (BLANC, 1882, p. iii).

12. Le livre est structuré en 146 sections divisées en quatre grandes parties. Introduction : « Rappel des notions géométriques fondamentales ». Première partie : « L'Alphabet graphique et la conjugaison » (Alphabet graphique : traits élémentaires, composés, figurés et figures binaires. Conjugaison : conjugaison du trait écartelé, pair, diagonal, impair). Deuxième partie : « Les Figures » (polygonales et curviales ; ternaires et tri-cèles ; quaternaires ; polygones ; inscrites et dérivées ; rosettes ; nœuds et tresses ; organiques). Troisième partie : « Les Partitions » (assemblages de polygones ; partitions des polygones et du cercle ; partition des bandes ; partition du plan). Quatrième partie : « Les Motifs et les dispositions » (les motifs ; les dispositions alignées et les rangées ; les dispositions multipliées ou les nappes ; la composition).

13. Voir aussi BOURGOIN, 1899 et BOURGOIN, 1901.

14. « Ce livre est éminemment pratique ; c'est moins un traité qu'un recueil et il procède par l'exemple plus que par le précepte. Nous avons voulu éviter par là l'écueil de théories qui, si justes qu'elles puissent être, restent trop vagues et trop générales, quand elles sont présentées d'une manière abstraite » (RACINET, 1870, p. 1).

15. Goodyear veut montrer, contre l'opinion de Jones, que ce n'est pas le papyrus mais le lotus, en lien avec le culte du

soleil, qui forme la base de l'ornementation architecturale de l'ancienne Égypte.

16. On retrouve la même comparaison chez Jules Bourgoïn : « Autre chose est la grammaire d'une langue, autre chose est une chrestomathie, et l'on ne confond pas non plus une théorie de la botanique avec une flore ou un jardin » (« Avis essentiels », BOURGOIN, 1880, p. viii).

17. « De même que la linguistique la plus récente s'attache à mettre en évidence les relations d'affinité qui existent entre les idiomes humains, à remonter le courant de la transformation des mots au fil des siècles en les ramenant à quelques sources vers lesquelles ils convergent en une forme primitive commune [*in gemeinsamen Urformen*], réussissant de la sorte à élever la philologie au rang de science authentique, à faciliter même la simple étude pratique des langues et à jeter sur le sombre territoire de l'histoire primitive des peuples une lumière inattendue, un effort de même nature se justifie dans le champ de l'histoire de l'art, consacrant cette attention qui lui appartient en propre à expliquer le développement des formes artistiques à partir de leurs germes et de leurs racines, leurs changements et ramifications. [...] Et je crois que l'époque n'est plus loin où la recherche des formes linguistiques [*Sprachformen*] et cette autre recherche qui s'intéresse aux formes artistiques [*Kunstformen*] entreront toutes les deux en interaction d'une manière telle que les éclaircissements réciproques les plus remarquables devront en résulter dans les deux domaines » (SEMPER (1860), 2007, p. 305 et 310). Pour une revue en français des récentes publications sur Semper, voir GNEHM, 2008.

18. Voir par exemple MICHELET, 1864, p. 17 et 20 (où l'évocation des produits de l'Inde à l'Exposition de Londres conduit l'historien à nuancer son approche globale raciale, fondée sur la priorité de la source aryenne par rapport à la source sémite) : « Ce fut un grand étonnement pour les maîtres mêmes de l'Inde [les Anglais] lorsqu'en 1851 débarquèrent, éclatèrent au jour ces merveilles inattendues, [...] un art éternel, étranger à toute mode, plus ancien et plus nouveau que les nôtres (vieilles en naissant). [...] Et ces choses de luxe, œuvres de rares artistes, révèlent moins encore le génie d'une race que la pratique générale des arts que l'on dit inférieurs et de simples métiers ».

19. Sur la notion de Renaissance orientale dans le domaine de la philologie, voir SCHWAB, 1950 ; MARCHAND, 2009, p. 53-101 et 157-211. Sur l'importation de cette idée dans le domaine des arts visuels, voir par exemple Léon de Laborde : « J'ai vu partout, dans l'histoire des arts, les renaissances se former avec lenteur de l'habile combinaison d'éléments anciens et nouveaux, à force de labeurs, au prix de mille efforts, et je crois que la renaissance du XIX^e siècle, que j'appelle de tous mes vœux, sera également le résultat d'une comparaison sérieuse et approfondie de tous les modèles de l'art associés aux beautés de la nature » (LABORDE, 1856a, p. 4) ; et « L'art oriental, par le fait même de sa source commune avec l'art grec, de son développement parallèle avec lui depuis le V^e siècle avant Jésus-Christ, de son application exclusive à l'architecture et à l'industrie, est un modèle précieux qu'on doit étudier dans toutes ses productions, et qu'on pourra imiter, quand on aura le soin de suivre les modèles les plus vrais, les plus purs et les moins entachés de surcharge et d'excès. Les imiter, oui, je l'accorde, les imiter dans leur esprit, dans leur principe, et non pas d'après quelques échantillons coupés çà et là et maladroitement copiés. [...] Nous n'avons donc rien à craindre de l'Orient, nous avons tout à lui emprunter » (LABORDE, 1856a, p. 265-267).

20. « Si on réfléchit combien leur civilisation [des Orientaux] est plus ancienne que la nôtre, si on pense que ces modes sont contemporaines de notre barbarie et de nos premiers bégaiements industriels, comment expliquer la fixité d'un style qui dure des siècles et des siècles, si ce n'est en admettant la supériorité de ces principes d'ornementation sur le désordre d'idées qui nous régit [...] ? » (LABORDE, 1856a, p. 256). « L'art oriental ne changea jamais son caractère général, aussi loin que notre connaissance parvient à l'atteindre dans le temps. Il est l'expression absolue et le résultat de la sensibilité la plus intuitive et de l'appétit de l'humanité à l'embellissement des désirs humains » (SEMPER, [1853] 2007, p. 188).

21. Parmi d'autres exemples, voir l'opinion du major Robert Murdoch Smith, un des principaux fournisseurs de tapis persans du South Kensington Museum à Londres : « Persia is in all probability the country from which the Arabs derived the arts. [...] The successors and

followers of Mahomed were after all but rude Bedouins, who gradually acquired culture from contact with the more refined countries which they overran. [...] Thence, we believe, arose the so-called Arabian or Arabesque style of ornament. [...] The Arabs themselves were probably never an artistic people. [...] It is far from improbable that the Alhambra itself was chiefly the work of Persians, who stood to the Arabs in much the same relation that the Greeks did to the Romans » (MURDOCH SMITH, 1876, p. 3-4). Ou le graveur et sculpteur Emile-Soldi en France : « Les Arabes primitifs n'étaient pas un peuple artiste et c'est à l'école persane qu'ils doivent tous les éléments de leur art et de leur éducation » (SOLDI, 1881, p. 256).

22. Dans son introduction datée de 1865, Michel Bréal insiste sur le grand apport que constitue, selon lui, l'autonomisation par Bopp de l'histoire des langues, via la grammaire, par rapport à l'histoire générale : « À la différence de ses devanciers, M. Bopp ne quitte pas le terrain de la grammaire ; mais il nous apprend qu'à côté de l'histoire proprement dite, il y a une histoire des langues qui peut être étudiée pour elle-même et qui porte avec elle ses enseignements et sa philosophie » (BOPP, [1833-1849, 1857-1861] 1866-1874, I, p. xx).

23. Voir également p. 78 : « Pour analyser et classer les langues, il suffit des indications qu'elles fournissent elles-mêmes, surtout de leur conformation grammaticale, sans que l'on ait besoin de s'occuper des individus, des familles, des peuplades, des nations et des races qui les parlent ou qui les ont parlées ».

24. « La philologie comparée a démontré que cette langue à laquelle toutes ou la plupart des langues mortes et vivantes de l'ancien monde se laissent ramener avec certitude comme à leur source directe ou indirecte, est la plus redondante et la plus souple de toutes, et que la pauvreté linguistique qui proviendrait en apparence de l'enfance de l'humanité se révèle à l'examen rigoureux comme un étiolement, un abandon ou une détérioration brutale d'une langue plus originelle et plus riche. [...] La même chose vaut dans le contexte du langage des formes artistiques. Là où nous croyons le surprendre dans ses premiers balbutiements, se laisse voir fréquemment, sinon toujours, la déchéance à partir d'un état de développement artistique plus ancien et plus élevé, comme c'est aussi le cas en

ce qui concerne les conditions sociales de ces peuples chez lesquels nous observons des formes artistiques soi-disant primitives. [...] Les tribus sauvages que nous connaissons n'offrent pas l'image d'une humanité des temps originels, mais bien plutôt celle d'une humanité appauvrie et décimée. [...] Les formes sociales les plus originelles se comportent pour ainsi dire comme des fragments erratiques, détachés de grands ensembles culturels précédents, soit par l'effet d'événements naturels soit de catastrophes politiques. [...] Il en résulte par exemple que l'art apparemment le plus originel, l'art égyptien, apparaît à la suite d'un examen approfondi comme postérieur » (« Origine technique des formes fondamentales, des types et symboles essentiels de l'architecture », dans SEMPER, [1860] 2007, p. 306-309).

25. « Les efforts d'un peuple dans la première phase de civilisation ressemblent aux efforts de l'enfance, lesquels, malgré le défaut de vigueur qu'ils trahissent, possèdent une grâce, une naïveté qu'on trouve rarement à l'âge moyen et jamais au déclin de l'âge viril. [...] L'ornement d'une tribu sauvage, étant le résultat d'un instinct naturel, est nécessairement toujours la vraie et fidèle expression du but proposé ; tandis que dans bien des ornements des nations civilisées, la première impulsion qui engendre les formes reçues se trouve affaiblie par la constante répétition, de manière que l'ornement est parfois déplacé, car au lieu de chercher d'abord la forme la plus convenable pour y ajouter ensuite la beauté, on détruit la beauté en détruisant la convenance, à force d'accumuler l'ornement sur une forme mal conçue » (JONES, [1856], 2001, chap. I, « Ornaments de tribus sauvages », p. 16 et 18).

26. JONES, [1856] 2001, chap. II, « Ornaments égyptiens », p. 26. Ce faisant, Jones adopte exactement la même opinion que Semper (cité ci-dessus n. 24), avec lequel il a collaboré à Londres entre 1850 et 1854.

27. C'est le cœur de la pensée de Semper, pour lequel la linguistique et la « science empirique de l'art » ont avant tout en commun de manifester l'ordre de la nature, dans la langue comme dans les formes plastiques : « Cette science [...] traverse le champ de l'histoire, concevant et éclairant non pas de manière factuelle les œuvres d'art des différents pays et époques mais pour ainsi dire les

déployant, mettant en évidence en elles les différentes valeurs inhérentes à une fonction constituée de nombreuses variables co-actives, et cela essentiellement dans le but de dégager la loi intérieure qui règne dans le monde des formes artistiques au même titre que dans la nature » (« Pro-légomènes », dans SEMPER, [1860] 2007, p. 268).

28. Voir notamment Jules Bourgoïn (même s'il souligne toujours, par ailleurs, l'insuffisance de la seule application de la règle géométrique pour donner vie à l'ornement) : « En réalité, où prendre l'art arabe ? Où en trouver le type le plus complet ? Chez les Moghrébins [*sic*], les Égyptiens, les Syriens, les Persans ou les Indiens ? Nous n'entreprendrions point de répondre à ces questions, non plus que de rechercher les origines de l'art arabe. Il nous suffira de reconnaître sommairement [...] qu'au milieu de ces arts orientaux infiniment divers et nuancés, le style arabe se distingue de tous en ce que l'essentiel de cet art s'est trouvé fixé, arrêté de bonne heure, et sous la forme écrite a circulé dans tous les pays d'Asie. Or, ce qui peut s'écrire et se fixer dans un art se réduit en définitive à des formules, à des calques et à des épreuves » (BOURGOIN, 1879, p. 7). Sur la tension entre nature et géométrie, voir FROISSART PEZONE, 2009.

29. « Nouveaux items. Question d'origine – Ruisseau », dans SAUSSURE, 2002, p. 93. Pour la dimension historique de la quête de l'origine, voir « De l'essence double du langage », dans SAUSSURE, 2002, p. 46 : « Nous n'avons que faire d'une considération historique des formes et tout le travail de l'école linguistique depuis un siècle, uniquement dirigé vers la succession historique de certaines identités servant d'un moment à l'autre à mille fins, est en principe sans importance ». Pour la dimension raciale de cette même quête de l'origine, voir SAUSSURE, 1916, p. 311-312 : « La langue apporte-t-elle des lumières à l'anthropologie, à l'ethnographie, à la préhistoire ? On le croit très généralement ; nous pensons qu'il y a là une grande part d'illusion. [...] La consanguinité et la communauté linguistique semblent n'avoir aucun rapport nécessaire, et il est impossible de conclure de l'une à l'autre ».

30. « C'est une idée très fausse que de croire que le problème de l'origine du langage soit un autre problème que celui de ses transformations » (« Deuxième conférence à l'Université de Genève

[novembre 1891] », dans SAUSSURE, 2002, p. 159). Pour nuancer le rapprochement entre grammaires ornementales et linguistique structurale, il convient cependant de préciser que la théorie saussurienne de « l'essence double du langage » – comme « figure vocale » et comme « forme-sens » – conduit son auteur à refuser l'idée du langage comme combinaison complexe d'éléments simples : « Les éléments premiers sur lesquels portent l'activité et l'attention du linguiste sont [...] des éléments complexes, [...] très comparables [...] à un *mélange chimique* » (« De l'essence double du langage », SAUSSURE, 2002, p. 18). À l'inverse, les grammaires ornementales reposent toujours sur une vision de l'ornement comme forme complexe constituée de structures simples, dans la tradition de Bopp et de la plupart des grammaires comparées.

31. Renan parle, comme on sait, d'une « *embryogénie* de l'esprit humain, qui étudierait l'apparition et le premier exercice des facultés dont l'action est maintenant si régulière » (RENAN, [1848] 1858, p. 66).

32. On en trouve une tentative précoce et rudimentaire dans la « classification et nomenclature » par le peintre et céramiste Jules-Claude Ziegler, de vingt-quatre formes-signes à partir de deux « formes génératrices », le cercle et le carré : « J'ai l'espoir que ces vingt-quatre figures, semblables à un alphabet nouveau, seront un jour d'un emploi facile et peut-être usuel » (ZIEGLER, 1850, p. 42). Charles Blanc, lecteur de Ziegler (BLANC, 1882, p. xv), reprend la même métaphore : « De même que les vingt-cinq lettres ont suffi et suffiront à former les mots nécessaires pour exprimer toutes les pensées humaines, de même il a suffi et il suffira de quelques éléments susceptibles de se combiner entre eux pour créer des ornements dont la variété peut se multiplier à l'infini » (BLANC, 1882, p. iii).

33. On trouve un exemple de cette métaphore dans la partie consacrée à l'ornement de l'ouvrage de Bracquemond, *Du Dessin et de la couleur* : « Le terme *ornement* paraît plus spécialement désigner l'ensemble des figures qui ont individuellement un nom, telles que : rinceau, ove, fleuron, cartouche, moulure, etc. Ces figures, qui par leur construction première sont pour ainsi dire immuables, sont très simples. Elles se retrouvent chez tous les

peuples, sauvages ou civilisés, tout en se couvrant de végétations qui diffèrent selon les pays » (BRACQUEMOND, 1883, p. 164). Bracquemond propose toutefois, pour sa part, de donner au terme *ornement* « une portée plus haute » en l'identifiant au « principe *ornemental* si intimement incorporé à toutes les transformations que l'art impose à la nature » (BRACQUEMOND, 1883, p. 166-167).

34. Voir également, pour l'hypothèse d'un manque du signifié dans la grammaticalité ornementale (par opposition à la réintroduction d'une sémantique dans l'abstraction kandinskyenne), ROQUE, 2003, p. 359-360.

35. « Il nous semble que l'esthétique, science toute moderne, bien qu'elle soit née dans les méditations d'un poète antique, disciple de Socrate, servira désormais à éclairer l'enseignement des arts. Après avoir existé à l'état de pressentiment, d'intuition, dans l'âme des grands artistes passés, les principes tirés de leurs œuvres devront guider les maîtres futurs. [...] Ils ne seront pas en retard à la suite de cette humanité devenue si haletante, si pressée de vivre » (BLANC, [1867] 2000, p. 624).

36. On pense ici à la belle suggestion d'Adrian Stokes à propos de Piero della Francesca et de l'humanisme scientifique des artistes de la Renaissance italienne : « It is difficult to grasp how much emotion, and in particular a sense of explicit order, how much sense of discovery could have been both stimulated and released by the employment of geometric perspective » (STOKES, 1949, p. 28)

37. La primauté de l'architecture *en tant qu'idée* est emblématisée par les deux premières « propositions » théoriques de la *Grammaire de l'ornement* de Jones : « Proposition 1. Les arts décoratifs naissent de l'architecture et ils en dépendent. Proposition 2. L'architecture est l'expression matérielle des besoins, des facultés et des sentiments du temps où elle est créée » (JONES, [1856] 2001, p. 9). À partir de là, le parallèle architectural apparaît comme un leitmotiv de toutes les théories de l'ornement. Jones, Semper, Jacobsthal et Bourgoïn, entre autres, étaient eux-mêmes architectes.

38. Jones compare par exemple, en 1852, les combinaisons de couleurs et de formes primaires sur les murs de l'Alhambra aux mélodies tirées des sept notes de la gamme : « They are infinite, like the com-

bination of the seven notes of the musical scale » (JONES, 1852, p. 296). Il reprend ainsi une comparaison de George Field, qu'il admirait : « Colours are no less a science than musical sounds, to which they are every way analogous » (FIELD, 1850, p. 11). Voir également SEMPER, (1852) 1966, p. 41 : « Was wir den Völkern von nichteuropäischer Bildung absehen müssen, ist die Kunst des Treffens jener einfachen, verständlichen Melodien in Formen und Farbentönen, die der Instinkt den Menschenwerken in ihren einfachsten Gestaltungen zuteilt, die aber bei reicheren Mitteln immer schwerer zu erfassen und festzuhalten sind ». Consciemment ou non, ces considérations font écho au célèbre paragraphe 16 de la *Critique de la faculté de juger* de Kant sur la *pulchritudo vaga*, où s'entrelacent les trois motifs de l'ornement, de la musique et de l'absence de texte : « C'est ainsi que les dessins à la grecque, les rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc., ne signifient rien pour eux-mêmes : ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé, ce sont des beautés libres. On peut aussi classer dans cette sorte de beauté ce qu'en musique on appelle l'improvisation (sans thème) et même toute la musique sans texte » (KANT, (1790) 1985, p. 991).

39. « C'est par la combinaison des six ou sept cents racines verbales avec un petit nombre de racines pronominales que s'est formé ce mécanisme merveilleux, qui frappe d'admiration celui qui l'examine pour la première fois, comme il confond d'étonnement celui qui en mesure la portée indéfinie après en avoir scruté les modestes commencements » (Michel Bréal, « Introduction », dans BOPP, [1833-1849, 1857-1861], 1866-1874, I, p. xli).

40. « Non, les arts du dessin, dans leur dignité la plus haute, ne sont pas tant des arts d'imitation que des arts d'expression » (BLANC, [1867] 2000, p. 621).

41. « It may be said in art that imitation is always wrong and out of place when it disturbs the mind from dwelling on the general idea » (REDGRAVE, 1853, p. 15). « Now, notwithstanding all the ridiculous legends which the ignorant believe to be the gospel of art, from the Greek bird which pecked at the painted grapes, downwards, it may unhesitatingly be said that imitation, when relied upon itself, is but a very low merit in the artist » (REDGRAVE, 1853, p. 12).

42. « Nous Européens, nous nous situons loin derrière les autres peuples [dans l'art textile], parce que nous tombons toujours dans le travers de l'imitation de la nature et du maniérisme » (SEMPER, [1855-1859], 2007, p. 228).

43. Voir la cinquième proposition liminaire de la *Grammaire de l'ornement* de Jones, où le rationalisme architectural devient axiome philosophique : « La construction doit se décorer. La décoration ne doit jamais être construite. Ce qui est beau est vrai ; ce qui est vrai est forcément beau » (JONES, [1856] 2001, p. 9).

44. « La riche et précise langue grecque fait appel au même mot pour désigner d'un côté les ornements au moyen desquels nous nous parons ainsi que les objets que nous aimons, de l'autre la légalité suprême de la nature et l'ordre du monde. Ce profond double sens du mot *κοσμος* est pour ainsi dire la clé de la conception hellénique du monde et de l'art. Pour les Grecs, l'ornement reflétait l'ordre du monde dans sa légalité cosmique, de la même façon que nous les saisissons dans le monde sensible par les sens. Il avait à leurs yeux valeur de symbole intelligible pour tout un chacun, donnant à voir l'ordre de la nature aussi dans les beaux-arts » (SEMPER, [1856] 2007, p. 235).

45. « Si nous entrons maintenant dans le monde de la vie, c'est-à-dire que nous passons de l'étude de la structure des agrégats matériels à l'étude de l'organisme des êtres vivants, à la considération des molécules ou des particules organiques que l'on atteint par l'anatomie infinitésimale ou microscopique, nous retrouvons les mêmes idées d'ordre, de groupement, de forme, s'appliquant aux premiers matériaux de l'organisme, aux cellules, aux globules qui entrent dans la composition des tissus. [...] Toutes ces notions aussitôt répandues dans le monde à grand renfort de journalisme se heurtent dans la tête des gens et l'on conclut bien vite des rapprochements fallacieux qui en surgissent à l'énonciation formelle et doctrinale de prescriptions, de maximes, destinées à régénérer les arts et les sciences. Il faut se mettre en garde contre ces rapprochements que l'on établit trop souvent entre les créations de la nature et les œuvres de l'homme. [...] Il n'y a vraiment rien à tirer d'un rapprochement fallacieux établi entre deux choses aussi hétérogènes que sont les tissus anatomiques et les entrelacs de l'ornement : ici tout est splendeur

et beauté ; là tout est petit et pauvre » (BOURGOIN, 1873a, p. 177-179).

46. « The Eastern nations, who appear to excel all others in their works of ornamentation, are forbidden by their creed to make any representation of the human figure ; and it is, probably, to this cause that we may attribute their excellence in ornament » (JONES, 1852, p. 290). Cette importance stratégique de l'iconophobie islamique explique son affirmation réitérée par les réformateurs occidentaux du décor, en dépit de la complexité de la question de la figuration humaine en terres d'Islam.

47. « The Arabs [...] did not, as we should have done, continue to copy and reproduce the models which were at first so convenient to them ; but, applying to them their own peculiar feelings, they gradually departed from the original model, to such an extent at last, that but for the intermediate steps we should be unable to discover the least analogy between them » (JONES, 1852, p. 295).

48. « Il est une autre géométrie, celle-ci purement formelle, qui tient dans l'art une place aussi considérable que celle occupée dans l'industrie par la géométrie utile : c'est la géométrie qu'on pourrait appeler la géométrie esthétique [...] dont tous les artisans ont, sinon la science, du moins le sentiment. [...] La géométrie esthétique, donnant la théorie des formes, comprend essentiellement tout ce qui dans l'art tient à l'ordre et à la forme envisagés dans leur pureté abstraite » (BOURGOIN, 1873b, p. v-vi). Plus tard, la discipline qui, chez Bourgoïn, se substitue à la notion de géométrie esthétique, avec un contenu très proche mais plus développé, est la « Graphique » (BOURGOIN, 1899, 1901, 1905).

49. « La forme ouvree et parfaite, étant dépouillée de tous ses attributs réels et tangibles, est *imaginée* par les données de l'intuition immédiate » (BOURGOIN, 1873a, p. 7).

50. « Les deux préoccupations malsaines de la géométrie scolastique et de l'industrie mécanique anéantissent rapidement chez les modernes le sens vrai de la forme. Rien de plus incroyablement barbare que les théories esthétiques des géomètres, des industriels et aussi, il faut bien le reconnaître, de quelques artistes ; de ceux-là, du moins, qui, atteints de la manie spéculative et enseignante, abandonnent leurs nobles occupations

pour prétendre à bâtir un système d'art à l'aide de quelques bribes de science empruntées aux métaphysiciens et aux positivistes. [...] Heureusement que les véritables artistes, ceux-là qui ont l'esprit honnête et viril, ne s'y trompent pas, et quand ils avouent hautement leur profonde répulsion pour les sciences exactes, ils ont grandement raison » (BOURGOIN, 1873a, p. 183-184).

51. « Tout art procède d'une science, c'est-à-dire d'un ensemble de connaissances qui reposent sur des faits constatés par l'observation et l'expérience et disposés dans un certain ordre appelé système » (BOURGOIN, 1880, p. 1). Par ses contradictions, sa singularité, sa complexité intrinsèque, la pensée de Bourgoïn réclamerait des développements spécifiques, excédant la portée du présent article.

52. Voir par exemple Léon de Laborde à propos des produits orientaux, en particulier indiens, de l'Exposition de 1851 à Londres : « L'homme de goût [...] s'attache à un produit industriel qui pèche sans doute par son irrégularité, par une certaine hésitation dans l'exécution, mais dont une main artiste a su adroitement réparer les défauts ; il s'y attache, parce qu'il sent qu'une pensée humaine a suivi l'œuvre depuis sa conception jusqu'à la dernière fibre de son achèvement. L'admiration n'est pas toute donnée à l'œuvre, elle se reporte sympathiquement sur l'auteur : l'homme pressent l'homme et s'identifie à son ouvrage, il compte ce qu'il a fallu de jours et d'années pour broder cette étoffe, pour tisser ce châle, pour sculpter ce bois et fouiller cet ivoire » (LABORDE, 1856a, p. 261).

53. « Une science de cette sorte n'est pas un manuel destiné à la pratique artistique, elle n'enseigne pas la manière de produire [*das Hervorbringen*] une forme d'art quelconque, mais s'intéresse plutôt à sa naissance [*Entstehen*] » (« Prolégomènes », dans SEMPER, [1860], 2007, p. 268).

54. « La grammaire générale est donc la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues. Et la grammaire particulière l'art d'appliquer aux principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite les institutions arbitraires et usuelles d'une langue particulière » (GIRAULT-DUVIVIER, 1811, I, p. 2).

55. D'où l'avertissement de Bourgoïn au « lecteur studieux » à l'entrée de sa *Grammaire* : « Nous le priions de ne point se rebuter dès d'abord mais de pénétrer toujours 'plus outre' au cœur même de la place, non avec grand effort et tension d'esprit mais librement et avec la ferme volonté de s'assimiler les choses en se les appropriant. Ce résultat obtenu, une fois pour toutes, il pourra passer à la spéculation théorique, et entrer, l'esprit suffisamment préparé, dans le monde des réalités, là où s'épanouissent toutes les grandeurs et toutes les séductions de l'art. Sans doute, et puisqu'il s'agit d'une Grammaire, cette étude exigera quelques efforts car qui dit grammaire dit sécheresse et aridité » (BOURGOIN, 1880, p. v). La même injonction est reprise vingt ans plus tard, en 1901 : « Il ne faut point qu'il [le lecteur] tente d'imiter nos figures en les copiant, ce qui serait un pur exercice de dessin aussi mécanique et aussi ennuyeux que les autres ; mais au contraire, qu'il en fasse pour ainsi dire abstraction et qu'après les avoir rapidement parcourues de l'œil, il entreprenne d'illustrer, comme pour son propre compte, un texte qui lui serait livré à nu. [...] Il se trouvera un beau jour comme délivré de la 'mécanique du métier' et, passant outre aux rudiments, il pourra aborder sans crainte les exercices, développements et applications, il saura désormais lire et écrire les figures sans autre souci que de les bien entendre et, en s'en servant à propos, de les bien mettre en valeur pour son plaisir et pour celui des autres » (BOURGOIN, 1901, p. vii).

Bibliographie

– *L'Aigle et le papillon...*, 2008 : *L'Aigle et le papillon. Symboles des pouvoirs sous Napoléon 1800-1815*, Odile Nouvel-Kammerer éd., (cat. expo., Saint-Louis, Saint Louis Art Museum/Boston, Museum of Fine Arts/Paris, Musée des Arts décoratifs, 2007-2008), Paris, 2008.

– BEAUMONT, 1861 : Adalbert de Beaumont, « Les arts décoratifs en Orient et en France. Les Gobelins », dans *Revue des deux mondes*, Paris, 15 octobre 1861, p. 924-956.

– BLANC, (1867) 2000 : Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Claire Barbillon éd., Paris, (1867) 2000.

– BLANC, 1882 : Charles Blanc, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, 1882.

– BOPP, (1833-1849, 1857-1861) 1866-1874 : Franz Bopp, *Grammaire comparée des langues indo-européennes : comprenant le sanskrit, le zend, l'arménien, le grec, le latin, le lithuanien, l'ancien slave, le gothique et l'allemand*, 5 vol., Michel Bréal trad. et éd., Paris, 1866-1874 [éd. orig. : *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Send, Armenischen, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Altslavischen, Gothischen und Deutschen*, 3 vol., Berlin, 1857-1861 ; éd. rev., corr. et augm. de *Vergleichende Grammatik des Sanskrit, Send, Griechischen, Lateinischen, Litthauischen, Gothischen und Deutschen*, 3 vol., Berlin, 1833-1849].

– BOURGOIN, 1873a : Jules Bourgoïn, *Théorie de l'ornement*, Paris, 1873.

– BOURGOIN, 1873b : Jules Bourgoïn, *Les Arts arabes. Le trait général de l'art arabe*, Paris, 1873.

– BOURGOIN, 1879 : Jules Bourgoïn, *Les Éléments de l'art arabe. Le trait des entrelacs*, Paris, 1879.

– BOURGOIN, 1880 : Jules Bourgoïn, *Grammaire élémentaire de l'ornement, pour servir à l'histoire, à la théorie et à la pratique des arts et à l'enseignement*, Paris, 1880.

– BOURGOIN, 1899 : Jules Bourgoïn, *Études architectoniques et graphiques. Mathématiques, arts d'industrie, architecture, arts d'ornement, beaux-arts. Collection raisonnée d'études et de matériaux, de notes et de croquis pour servir à l'histoire, à la théorie, à la technique des arts, et à l'enseignement théorique et pratique dans la famille, dans l'école et dans l'atelier*, I, Introduction générale. Prolégomènes à toute géométrie comme à toute graphique, Paris, 1899.

– BOURGOIN, 1901 : Jules Bourgoïn, *Études architectoniques et graphiques*.

Mathématiques, arts d'industrie, architecture, arts d'ornement, beaux-arts. Collection raisonnée d'études et de matériaux, de notes et de croquis pour servir à l'histoire, à la théorie, à la technique des arts, et à l'enseignement théorique et pratique dans la famille, dans l'école et dans l'atelier, II, *Leçons de graphique élémentaire. Exercices, développements, applications*, Paris, 1901.

– BOURGOIN, 1905 : Jules Bourgoin, *La Graphique. Collection raisonnée d'études et de matériaux, de notes et de croquis pour servir à l'histoire, à la théorie, à la technique des arts et à l'enseignement dans la famille, l'école et l'atelier*, Paris, 1905.

– BRACQUEMOND, 1883 : Félix Bracquemond, *Du dessin et de la couleur*, Paris, 1883.

– CERNESSON, 1881 : Léopold Camille Cernesson, *Grammaire élémentaire du dessin : ouvrage destiné à l'enseignement méthodique et progressif du dessin appliqué aux arts*, Paris, 1881.

– CHENAVARD, 1836 : Claude-Aimé Chenavard, *Album de l'ornemaniste, recueil composé de fragmens d'ornemens dans tous les genres et dans tous les styles*, Paris, 1836.

– CHEVALIER, 1851 : Michel Chevalier, *L'Exposition universelle de Londres, considérée sous les rapports philosophique, technique, commercial et administratif au point de vue français : aperçu philosophique, lettres écrites de Londres*, Paris, 1851.

– CUTLER, 1880 : Thomas William Cutler, *A Grammar of Japanese Ornament and Design*, Londres, 1880.

– FIELD, 1850 : George Field, *Rudiments of the Painter's Art, or A Grammar of Colouring, Applicable to Operative Painting, Decorative Architecture, and the Arts*, Londres, 1850.

– FLACHAT, 1834 : Stéphane Flach, *L'Industrie. Exposition de 1834, dans L'Industrie. Recueil de traités élémentaires sur l'industrie française et étrangère par une réunion de fabricants, de mécaniciens, d'ingénieurs*, Stéphane Flach éd., Paris, 1834, vol. non numéroté.

– FRANK, 2001 : Isabelle Frank, « Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl », dans Isabelle Frank, Freia Hartung éd., *Die Rhetorik des Ornaments*, (colloque, Potsdam, 1998), Munich, 2001, p. 77-99.

– FROISSART PEZONE, 2009 : Rossella Froissart Pezone, « Théories de l'ornement en France au tournant du XIX^e siècle : l'abstraction entre nature et géométrie », dans *Ligeia*, Paris, XXII/89-92, janvier-juin 2009, p. 47-64.

– GIRAULT-DUVIVIER, 1811 : Charles-Pierre Girault-Duvivier, *Grammaire des grammaires ou Analyse raisonnée des meilleurs traités de la langue française*, 2 vol., Paris, 1811.

– GNEHM, 2008 : Michael Gnehm, « Tra-duire Semper : philologie et idéologie architecturales », dans *Perspective. La revue de l'INHA*, 2008-2, p. 349-355.

– GOODYEAR, 1891 : William Henry Goodyear, *The Grammar of the Lotus: A New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship*, Londres, 1891.

– GUICHARD, 1882 : Édouard Guichard, *La Grammaire de la couleur : sept cent soixante-cinq planches coloriées reproduisant les principales nuances obtenues par le mélange des couleurs franches entre elles...*, Paris, 1882.

– HAUS, 2001 : Andreas Haus, « Ornament und Stil. Die Krise des Historismus », dans Isabelle Frank, Freia Hartung éd., *Die Rhetorik des Ornaments*, (colloque, Potsdam, 1998), Munich, 2001, p. 177-201.

– HAVARD, 1884 : Henry Havard, *L'Art dans la maison. Grammaire de l'ameublement*, Paris, 1884.

– HERDER, (1772) 1992 : Johann Gottfried Herder, *Traité de l'origine du langage*, Paris, 1992 [éd. orig. : *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin, 1772].

– JACOBSTHAL, (1874) 1880 : Johann Eduard Jacobsthal, *Die Grammatik der Ornamente, nach den Grundsätzen von K. Boettischer's Tektonik der Hellenen*, Berlin, 1880.

– JONES, 1852 : Owen Jones, *Lecture XX. An Attempt to Define the Principles which Should Regulate Colour in the Decorative Arts* [28 avril 1852], *Lectures on the Results of the Exhibition delivered before The Society of Arts, Manufactures and Commerce*, Londres, 1852.

– JONES, (1856) 2001 : Owen Jones, *La Grammaire de l'Ornement. Illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, 2001 [éd. orig. : *The Grammar of Ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres, 1856].

– KANT, (1790) 1985 : Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, dans *Œuvres philosophiques*, éd. Ferdinand Alquié, Paris, vol. II, 1985.

– KROLL, 1987 : Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/New York, 1987.

– LABORDE, 1856a : Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, I, *Le Passé*, Paris, 1856.

– LABORDE, 1856b : Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, II, *L'Avenir*, Paris, 1856.

– LIESVILLE, 1879 : Alfred-Robert de Liesville, « Les industries d'art au Champ-de-Mars. IV. La céramique moderne », dans Louis Gonse éd., *Exposition universelle de 1878. Les beaux-arts et les arts décoratifs*, I, Paris, 1879.

– MALLARMÉ, (1886-1896) 2003 : Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* [1886-1896], *Œuvres complètes*, II, Bertrand Marchal éd., Paris, Gallimard, bibliothèque de la pléiade, 2003.

– MARCHAND, 2009 : Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race and Scholarship*, Washington/Cambridge, 2009.

– MATTHIAS, 1875 : J. Matthias, *Die Formensprache des Kunstgewerbes. Über die Bedeutung, Gestaltung und Anwendung der ornamentalen Formen, Typen und Symbole auf dem Gebiet der technischen Künste*, Liegnitz, 1875.

– MICHELET, 1864 : Jules Michelet, *La Bible de l'humanité*, Paris, 1864.

– MÜLLER, (1861) 1864 : Max Müller, *La Science du langage. Cours professé à l'Institut royal de la Grande-Bretagne*, Paris, 1864 [éd. orig. angl. *Lectures on the Science of Language, delivered at the Royal Institution of Great-Britain in April, May and June 1861*, Londres, 1864 ; éd. orig. all. *Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache*, Leipzig, 1864].

– MURDOCH SMITH, 1876 : Major Robert Murdoch Smith, *Persian Art*, Londres, 1876.

– NORMAND, 1803 : Charles Normand, *Nouveau Recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration tels que : panneaux, vases, plafonds, candélabres, autels, trépieds, cassolettes, sarcophages, coupes, frises, camées, bas-reliefs, masques, lits, chaises, fauteuils, bergères, tables, bureaux, secrétaires, autres meubles, etc., etc.*, Paris, 1803.

– OLENDER, 1989 : Maurice Olender, *Les Langues du Paradis. Aryens ou Sémites : un couple providentiel*, Paris, 1989.

– PERCIER, FONTAINE, (1801) 1997 : Charles Percier, Pierre-François-Léonard Fontaine, *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement comme vases, trépieds, candélabres,*

cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, etc., Paris, (1801) 1997.

– RACINET, 1870 : Auguste Racinet, *L'Ornement polychrome. Première série. [...] Recueil historique et pratique avec des notices explicatives*, Paris, 1869-1870.

– RACINET, 1883 : Auguste Racinet, « Rapport général », dans *Union centrale des arts décoratifs reconnue d'utilité publique. 7^e exposition organisée au Palais de l'Industrie. 1882. Deuxième exposition technologique des industries d'art. Le bois – les tissus – le papier. Documents officiels de l'Exposition*, numéro exceptionnel du *Bulletin officiel de l'Union centrale*, Paris, janvier-février 1883, p. 195-203.

– REDGRAVE, 1853 : Richard Redgrave, *On the Necessity of Principles in Teaching Design*, Londres, 1853.

– RENAN, (1848) 1858 : Ernest Renan, *De l'origine du langage*, éd. rev. et augm., Paris, (1848) 1858.

– RIEGL, (1893) 1992 : Alois Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 1992 [éd. orig. : *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893].

– RIEGL, 1895 : Alois Riegl, « Über Renaissance der Kunst », dans *Mittheilungen des K. K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, vol. 3, n° 111, mars 1895, p. 342-348, n° 112, avril 1895, p. 363-371, n° 113, mai 1895, p. 381-393 [texte d'une conférence des 6 et 13 décembre 1894 au musée d'art et d'industrie de Vienne].

– RIEGL, (1897-1899, 1966) 1978 : Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, 1978 [ms. orig., *Historische*

Grammatik der bildenden Künste, 1897-1899 ; éd. orig. Otto Pächt, Karl Maria Swoboda éd., Graz, 1966].

– ROQUE, 2003 : George Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture 1860-1960*, Paris, 2003.

– SANDOZ, GUIFFREY, 1912 : Gustave-Roger Sandoz, Jean Guiffrey, *Arts appliqués et industries d'art aux Expositions*, Paris, 1912.

– SAUSSURE, 1916 : Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Charles Bally, Albert Sechehaye éd., Paris/Lausanne, 1916 [ms. et notes de cours orig. 1910-1911].

– SAUSSURE, 2002 : Ferdinand de Saussure, *Écrits de linguistique générale*, Simon Bouquet, Rudolf Engler éd., Paris, 2002.

– SCHWAB, 1950 : Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, 1950.

– SEMPER, (1852) 1966 : Gottfried Semper, « Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles » (1852), dans Gottfried Semper *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Hans M. Wingler, Wilhelm Mrazek éd., Mayence/Berlin, 1966.

– SEMPER, (1853) 2007 : Gottfried Semper, « Le Développement du mur et la construction murale dans l'Antiquité », dans *Du Style et de l'architecture. Écrits 1834-1869*, Jacques Soullillou éd., Marseille, 2007 [éd. orig. : « The Development of the Wall and Wall Construction in Antiquity », conférence, Londres, 18 novembre 1853].

– SEMPER, (1855-1859) 2007 : Gottfried Semper, « L'Art textile », dans *Du Style et*

de l'architecture. Écrits 1834-1869, Jacques Soullillou éd., Marseille, 2007 [ms. orig. : *Textile Kunst*, Zurich, 1855-1859].

– SEMPER, (1856) 2007 : Gottfried Semper, « De la détermination formelle de l'ornement et de sa signification comme symbole de l'art », dans *Du Style et de l'architecture. Écrits 1834-1869*, Jacques Soullillou éd., Marseille, 2007 [éd. orig. : *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbole*, Berlin, 1856, texte d'une conférence à l'Hôtel de Ville de Zurich le 24 janvier 1856].

– SEMPER, (1860) 2007 : Gottfried Semper, « Le Style », dans *Du Style et de l'architecture. Écrits 1834-1869*, Jacques Soullillou éd., Marseille, 2007 [trad. partielle de *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten ; oder, Praktische Aesthetics: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, I, *Die textile Kunst, für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, 1^{re} partie, *Technischer Ursprung der wichtigsten Grundformen, Typen und Symbole der Baukunst*, Francfort, 1860].

– SOLDI, 1881 : Emile Soldi, *Les Arts méconnus. Les camées et les pierres gravées, l'art au Moyen-Âge, l'art persan, l'art khmer, les arts du Pérou et du Mexique, l'art égyptien, les arts industriels, les musées du Trocadéro*, Paris, 1881.

– STOKES, 1949 : Adrian Stokes, *Art and Science*, Londres, 1949.

– ZIEGLER, 1850 : Jules-Claude Ziegler, *Études céramiques. Recherche des principes du Beau dans l'architecture, l'art céramique et la forme en général. Théorie de la coloration des reliefs*, Paris, 1850.